Nicolaus Adam Strungk

1640—1700

Sein Leben und seine Werke

mit

Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters
in Celle, Hannover, Leipzig

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät
(I. Sektion) der K. Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Fritz Berend aus Hannover

1913

Nicolaus Adam Strungk

1640—1700

Sein Leben und seine Werke

mit

Beiträgen zur Geschichte der Musik und des Theaters
in Celle, Hannover, Leipzig

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät
(I. Sektion) der K. Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

vorgelegt von

Fritz Berend aus Hannover

ruck von Emil Homann, Hannover.

Eingereicht am 27. Februar 1913.
Genehmigt auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Theodor Kroyer.
Tag der mündlichen Prüfung: 13. März 1913.

Meinen Eltern

in Liebe und Dankbarkeit!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548308_0007

Vorwort.

Vorliegende Arbeit ist hervorgegangen aus einem Studium der hannoverschen Kapellgeschichte. Sie ist in ihrem ersten Teil öfters über das, was die Biographie erforderte, hinaus erweitert worden, um zu einzelnen Kapell- und Theatergeschichten neues Material mitzuteilen. Vor allem mag die Schilderung der finanziellen und baulichen Geschicke der Leipziger Oper in den ersten Jahren zu ausführlich erscheinen. Ich glaubte aber, da wir in dieser Beziehung von der Hamburger frühen Oper nur wenig wissen, mit diesem jedenfalls kulturhistorisch interessanten Material nicht sparen zu sollen.

Die Arbeit ist von vielen Seiten in liebenswürdiger Weise gefördert worden. Dank schulde ich den Herren Direktoren und Vorständen des Stadtarchivs Braunschweig, des Kgl. Hausarchivs Charlottenburg, des Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchivs Dresden, des Staatsarchivs Hamburg, des Kgl. Preuß. Staatsarchivs Hannover, des Stadtarchivs Leipzig und des Herzogl. Hauptstaatsarchivs Wolfenbüttel, ferner der Kgl. Bibliothek Berlin, der Kgl. Öff. Bibliothek Dresden, der Stadtbibliothek Hamburg, der Kgl. und Provinzial-Bibliothek Hannover, der Großherzogl. Bibliothek Weimar sowie den Herren Bibliothekar Dr. Schulz und Sekretär Hesselberger der Hof- und Staatsbibliothek München, endlich Herrn Universitätsbibliothekar J. C. Schwab, Yale College, New Haven (Connecticut). Für freundliche Auskunft habe ich zu danken Herrn Geheimen Regierungsrat Professor Dr. Max Friedländer, Herrn Pastor Grünewald (Barfelde) sowie vor allem Herrn Dr. Gustav Friedrich Schmidt in München.

Herrn Professor Dr. Adolf Sandberger, aus dessen Seminar diese Arbeit stammt, und dem ich, als meinem Lehrer, wärmsten Dank schulde, konnte diese Arbeit als Ganzes leider nicht vorgelegt werden, da er bedauerlicherweise erkrankt war. An seiner Stelle übernahm Herr Professor Dr. Kroyer die Durchsicht, für die ich, wie für viele liebenswürdig erteilte Ratschläge, herzlich zu danken habe.

Inhalt.

I. Teil: Nicolaus Adam Strungks Leben.
1. Kapitel: Bis 1665, Braunschweig, Celle.
2. Kapitel: 1665—1679, Hannover.
3. Kapitel: 1679—1682, Hamburg.
4. Kapitel: 1682—1688, Hannover, Italien.
5. Kapitel: 1688—1700, Dresden, Leipzig.

II. Teil: Nicolaus Adam Strungks Werke.
1. Kapitel: Vokalmusik.
A. Weltliche Vokalmusik.
B. Kirchliche Vokalmusik.
2. Kapitel: Instrumentalmusik.
3. Kapitel: Bibliographie der Werke.

Anhang:
I. Dokumente, Schreiben, Kapellverzeichnisse.
II. Musikbeilagen.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

Adelungk, Kurtze historische Beschreibung . . von Hamburg. Hamburg 1696.

Blümner, Geschichte des Theaters in Leipzig. Leipzig 1818.

Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig 1886.

Bolte, J. V. Meder, V. f. M. VII.

Chrysander, Friedrich, Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis 18. Jahrhundert. Jahrb. f. Musikal. Wissensch., I. Leipzig 1863.

— Über die erste deutsche Oper in Hamburg, Allg. musikal. Zeitung. Leipzig 1877—1879.

— G. F. Händel. Leipzig 1858—1867.

Clement et Larousse, Dictionnaire lyrique ou histoire des Opéras. 2. Aufl. v. Pougin. Paris 1897.

v. Dommer, Musikal. Lexikon (Koch).

Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. u. 17. Jahrh. I.M.G. Beihefte, 2. Folge, I.

Eitner, Quellenlexikon.

Fischer, Georg, Musik in Hannover. Hannover 1903.

Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen. Dresden 1861. M. f. M. 1889, p. 1.

Galvani, I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII. Milano 1878.

Geffcken, Der erste Streit über die Zulässigkeit des Schauspiels, Ztschr. d. Vereins f. Hamb. Geschichte, III. 1851.

Gerber, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. 1790—1792.

— Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. 1812—1814.

Göhler, Albert, Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564—1759 angezeigten Musikalien. Leipzig 1902.

Goldschmidt, Hugo, Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. I.M.G.S. II.

Gottsched, Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dram. Dichtkunst. Leipzig 1757.

Grove, Dictionary of music. 1879.

Hawkins, A general history of the science and practice of music. London 1776.

Heuss, Alfred, Die venetianischen Opern-Sinfonien. I.M.G.S. IV. p. 404.

Iccander, Das in ganz Europa berühmte Leipzig. 1725.

Kleefeld, Das Orchester der ersten deutschen Oper zu Hamburg. I.M.G.S. I.

v. Köchel, Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien. 1869

Köcher, Geschichte von Hannover.

Krabbe, Joh. Rist und das deutsche Lied. Berlin. Diss. 1910.

Kretzschmar, Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis. V.f.M. 1892.

— Führer durch den Konzertsaal.

— Das erste Jahrhundert der deutschen Oper. I.M.G.S. III.

— Geschichte des neuen deutschen Lieds. Kl. Handb. für Mus.-Gesch. IV.

— Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper. Jahrbücher Peters. 1907 ff.

Kümmerle, Enzyklopädie der evangel. Kirchenmusik. 1891.

v. Liliencron, R., Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste. Schleswig 1893.

Lindner, E.O., Die erste stehende deutsche Oper. Berlin 1855.

Linke, Niedersächsische Familienkunde. Hannover 1912.

Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Berlin 1758—1778.

Mattheson, Der musikalische Patriot. Hamburg 1728.

— Ehrenpforte. Hamburg 1740.

— Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1739.

Moller, Cimbria literata. 1745.

Münnich, Kuhnaus Leben. I.M.G.S. III.

Neumeister, Dissertatio de Poetis Germanicis. 1695.

Nuitter et Thoinau, Les origines de l'opéra français.

Opel, Die ersten Jahrzehnte der Oper zu Leipzig. Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde. Herausg. v. Ermisch. Bd. V. 1884.

Riemann, Hugo, Musiklexikon. 6. Aufl.

— Opernhandbuch 1886/87, mit Supplement.

— Farinelli, „Die Musik", Jahrg. X.

Rietschel, Aufgabe der Orgel im Gottesdienst. 1893.

Ritter, A. G., Zur Geschichte des Orgelspiels.

Röhlk, Geschichte des Hauptgottesdienstes in der evangel.-luther. Kirche Hamburgs. Göttingen 1899.

Sachs, Curt, Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof. Berlin 1910.

Schiedermair, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Leipzig 1908.

Schmidt, G. F., Georg Caspar Schürmann, sein Leben und seine Werke, nebst neuen Beiträgen zur Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Oper und Kapelle bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. München. Dissert. 1913.

Scholz, Hans, Johann Sigismund Kusser (Cousser). Sein Leben und seine Werke. München. Dissert. Leipzig 1911.

Seiffert, Max, J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. V. f. M. III. Leipzig 1891.

— Matthias Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg. I. M. G. S. 1900/1.

— Delphin Strunck, Allgem. Musikztg. 1894.

— Delphin Strunck, Allgem. Deutsche Biographie.

— Nicolaus Adam Strungk, Allgem. Deutsche Biographie.

— Geschichte der Klaviermusik (Weitzmann) 1899.

— Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Bachs Zeit. I. M. G. S. IX.

Sittard, Josef, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890.

Sophie, Briefe der Herzogin an Kurfürst Karl Ludwig, herausgeg. von Bodemann. Publ. a. d. Kgl. Preuß. Staatsarchiven. Bd. 26.

— Memoiren der Kurfürstin, herausgeg. von Bodemann.

Spitta, Philipp, Heinrich Schütz, Allgem. Deutsche Biographie.

— Musikgeschichtliche Aufsätze. 1894.

— J. S. Bach. Leipzig 1873—1880.

Stiehl, Karl, Zur Geschichte der Instrumentalmusik in Lübeck. 1855.

— Die Organisten an der Marienkirche und die Abendmusiken. 1886.

— Lübeckisches Tonkünstlerlexikon. 1887.

— Musikgeschichte der Stadt Lübeck. 1891.

Vogel, Emil, Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musikabteilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. 1890.

Vogel, J. J., Leipzigisches Geschicht-Buch oder Annales. 1714.

Walther, Joh. Gottfr., Musicalisches Lexicon. Leipzig 1732.

v. Wasielewski, Violine und ihre Meister. 1893.

Werner, Arno, Städt. und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1911.

Wieland, Über einige ältere teutsche Singspiele, welche den Nahmen Alceste führen. Teutsch. Merkur, IV. 1773.

Wolffheim, Zur Musikgeschichte von Celle, Liliencron-Festschrift 1910.

Zelle, Friedrich, J. Theile und N. A. Strungk. Wiss. Beilage zum Programm des Humboldt-Gymnasiums. Berlin 1891.

— Beiträge zur Geschichte der ältesten deutschen Oper. 1889—1893.

Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft = I. M. G. Z.
Sammelbände der „ „ = I. M. G. S.
Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft = V. f. M.
Monatshefte für Musikgeschichte = M. f. M.
Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen.
Denkmäler deutscher Tonkunst, 1. Folge = D. D. T. 1. F.
„ der Tonkunst in Bayern = D. T. B.
„ „ „ „ Oesterreich = D. T. Oe.

I. Teil.

Die neuere Musikwissenschaft hat gegenüber Meistern späterer (und genialerer) Perioden der Hamburger deutschen Oper (Keiser, Kusser, Schürmann) die verdienstvollen Männer der ersten Periode ein wenig zurückgesetzt. Aber ganz abgesehen hiervon ist es nicht ohne Interesse, das Leben des Nicolaus Adam Strungk zu betrachten, der, zu den Besten seines Jahrhunderts gerechnet, als Geiger und Komponist berühmt, auch musikgeschichtlich bedeutungsvoll tätig war, vor allem eben durch sein Wirken an der Hamburger deutschen Oper und vielleicht noch mehr durch die Gründung einer deutschen Oper in Leipzig.

Nach kleineren Notizen über den Meister von Conrad v. Hoevelen[1]), der Strungk unter den berühmten, mit S. beginnenden Musikern aufzählt, Clamor Heinrich Abel[2]), Printz[3]) und nach wichtigeren Nachrichten in Matthesons „Musikalischem Patrioten" (1728) und Walthers Musiklexikon (1732) bildet den Hauptwegweiser für das Leben Strungks Matthesons Biographie des Meisters in der „Ehrenpforte" (1740). Auf Walther und Mattheson baut sich denn auch alles auf, was über den Meister später geschrieben ist.

Zedlers Universallexikon (1744) gibt zuerst ein genaueres Todesdatum an (20. Sept. 1700), freilich für einen Nicolaus Strunck, der von Nicolaus Adam Strungk unterschieden wird. In Gerbers „Neuem hist.-biogr. Lexikon" (1814) findet man zuerst eine Nachricht über die „Antiope" in Dresden, ebenso über Christian Friedrich Strunck.

---

[1]) „Des hochlöblichen ädelen Swanenordens teutscher Zimberswahn". Lübeck 1666.

[2]) Dritter Theil musikalischer Blumen, bestehend in Allemanden etc. Frankfurt a. M. 1677.

[3]) Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst. 1690.

Auf Grund archivalischer Forschungen bietet von Neueren vor allem Moritz Fürstenau[1]) Unbekanntes über des Künstlers Dresdener Zeit. Auf seine wertvolle Arbeit, die leider keine Quellenangaben hat, mußte ich mich ebenso oft stützen, wie auf Georg Fischers „Musik in Hannover“[2]), ein Werk, das (auch ohne Quellenangaben!) manches über Strungks hannoversches Leben mitteilt. Max Seiffert, der in der Allgem. Musikztg. (Leßmann) 1894 über Nicolaus Adams Vater, Delphin Strunck, nur in wenigem von Walther und Gerber (II) gestützt, grundlegend geschrieben hat[3]), bringt über Nicolaus Adam nur wenig Neues[4]). In den Abschnitten Celle und Leipzig wird man finden, daß ich Wolffheims[5]) und Opels[6]) einschlägige Arbeiten benutzt habe. Friedrich Zelle bietet in seinem Aufsatz über den Meister[7]) nicht viel mehr als eine Zusammenstellung aus gedrucktem Material.

Wo irgend möglich, bin ich auf die archivalischen Quellen zurückgegangen. In Dresden (wo freilich auch einzelnes von Fürstenau nicht gebrachtes zu Tage kam) mußte ich mich in einigen Fällen auf Fürstenau verlassen.

Was endlich die Schreibung des Namens unseres Meisters und seines Vaters betrifft, so schreibe ich letzteren stets Strunck, wie er sich selbst unterzeichnet (Strunk kommt noch vor, einmal auch Strungk), den Nicolaus aber Strungk, eine Schreibung, die er stets anwendet. Seine Frau und Kinder haben die ältere Schreibweise.

---

[1]) Zur Geschichte der Musik u. d. Theaters am Hofe der Kurf. v. Sachsen. Dresden 1861.

[2]) Hannover 1903.

[3]) Vgl. auch Allg. D. Biogr. Art: Delph. Str.

[4]) Allg. D. Biogr.

[5]) W. Wolffheim, Zur Musikgeschichte von Celle, Liliencronfestschrift 1910.

[6]) Opel, D. ersten Jahrzehnte der Leipziger Oper. (Arch. f. sächs. Gesch., Bd. V. 1884, p. 116 ff.)

[7]) J. Theile u. N. A. Strungk. (Wiss. Beil. z. Progr. d. Humboldt-Gymn. Berlin 1891.)

1. Kapitel.

Schon im 16. Jahrhundert begegnet uns in Braunschweig ein Musiker mit dem Namen Strunck. In Rehtmeyers „Der berühmten Stadt Braunschweig Kirchen-Historie“[1]) wird erzählt von der S. Petri-Kirche in Braunschweig: „Sonst ist zu merken, daß an dieser Kirchen vordem Organist gewesen Joachim Strunck der Aeltere, welcher an. 1589 das erste Symphoniae Pedal erfunden und gemachet, welches wohl gerathen“, das heißt also: der in S. Peter das erste Orgelpedal angebracht hat. (Denn in Praetorius' „Syntagma“, II, Kapitel XXXVII, heißt es: „Symphonia: Eine Symphony [wie denn auch ein Clavicymbalum, Virginale, Spinette] wird in gemein von den meisten ohn Unterschied mit dem Wort Instrument [wie wol mit unrecht] genennet . . . . . “.) — Ein Joachim Strunck ist in der Tat an S. Petri Organist gewesen, nach den Kirchenrechnungen[2]) bestimmt 1587 und 1588, vielleicht aber auch noch länger, denn erst 1597 ist wieder ein Organist mit Namen bezeichnet. —

Es ist wahrscheinlich — schon die Bezeichnung „Strunck der Ältere“ spricht dafür —, daß Delphin Strunck sein Sohn, Nicolaus Adam also sein Enkel ist. Neben diesen Braunschweiger Strucks finden wir in Winsen an der Aller eine Organistenfamilie des gleichen Namens, ausgehend von einem Organisten Johannes Strunck, in dem wir vielleicht einen Bruder des Joachim Strunck zu sehen haben. Diesem Johannes Strunck folgte im Amt sein Sohn gleichen Namens, der sich mit einer Clara Köhnen „des braunschweig-lüneburgischen Zöllners zu Winsen Tochter“, verheiratete, die ihm 1634 eine Tochter Klara Maria gebar. Diese starb als Frau des Augustin Bußmann, Pastor zu Lühne, 1674. Aus

[1]) 5. Bd., Suppl. Braunschweig 1720, p. 39.

[2]) Stadtarchiv Braunschweig.

ihrem Leichengedicht[1]) können wir diese „Personalia“ entnehmen. Darin heißt es auch, daß nach dem Tode ihres Vaters „vornehme Herrn und Gönner sich gegen sie so gütig herauslassen, und ihr den Dienst vorbehalten wollen. Wie aber die seelige Frau sich deßwegen für ihre Person zum höflichsten bedanket, und dagegen ihren Bruder, der solche Kunst mit vielen Kosten erlernet, recommandiret, demselben die Vacanz hinwieder zu bekleiden, auf ihre Bitte gegönnet haben“.

Was den Vater unseres Meisters, Delphin, betrifft, so ließ sich sein Geburtsort[2]) nicht feststellen; das Geburtsjahr ist nach Walther 1601. Braunschweig ist am wahrscheinlichsten sein Geburtsort, Kümmerle[3]) nimmt Wolfenbüttel an.

Mit Seiffert[4]) müssen wir auch heute noch sagen, daß wir über seine Lehr- und Wanderjahre nichts wissen. Kümmerle[5]) erwägt die Möglichkeit, daß er Schildts Schüler gewesen ist „oder bei einem der Hamburger Meister und Schüler Johann Peter Swelings“. Nachweisbar ist Delphin erst 1631, und zwar als Organist an der Hauptkirche B. M. V. in Wolfenbüttel[6]). Er hatte dort die Stelle des Ludolf Schildt auszufüllen, der 1630—32 in Hannover gewesen zu sein scheint. Strunck „stand also in unmittelbarem Verkehr mit den Vertretern der Schildt'schen Organistenfamilie“[7]). Ein Christoph Selle, vielleicht ein Verwandter des bekannten Hamburger Liedkomponisten Thomas Selle, war zur dieser Zeit Opfermann an der Kirche B. M. V.[8])

---

[1]) Memorien Hannover (Kgl. Bibl.) Cm. 199, s. auch Linke, Niedersächsische Familienkunde. Hannover 1912, p. 60.

[2]) Kirchenbücher ergeben nichts; in Wolfenbüttel beginnen sie erst 1620.

[3]) Enzyklopädie der evang. Kirchenmusik 1894. Artikel Strunck.

[4]) A. D. B. Art: Delphin Strunck.

[5]) A. a. O.

[6]) Kirchenrechnung, Haupt- und Staatsarchiv Wolfenbüttel. — Am 13. Dezember bekommt er in Abschlag seiner Besoldung 20 Taler.

[7]) Seiffert, a. a. O.

[8]) Chronikon der Stadt und Festung Wolfenbüttel. Helmstädt Anno 1747.

Die Chronik, der ich dies entnehme, läßt Delphin 1632 „nach Braunschweig gezogen“ sein. Dort ist er aber um diese Zeit nicht nachzuweisen. Erst vom Jahre 1634 an wissen wir wieder genaues von ihm.

In diesem Jahr ist er in Celle Hoforganist, mit 37 1/2 Thaler Gehalt pro Quartal[1]). Es ist möglich, daß er schon 1633 hierher gekommen ist, da die Kammerrechnung 1633/34 nicht erhalten ist. Bis Ostern 1631 war „organista“ Otto Dithmers. 1632/33 bekommt der Instrumentista Henrich Vtrecht „wegen der Orgeln“ 5 gl Lübsch bezahlt, er hat vielleicht den Organistenposten provisorisch verwaltet. — In Lüneburg-Celle war seinem Bruder Christian 1633 August der Ältere gefolgt, dessen Bruder Georg Statthalter und der allein tatkräftige war[2]). — Der Celler Kapelle gehören an besoldeten Mitgliedern bei Strungks Eintritt an: ein „Lautenist“, ein „Violista“, ein „Discantista“, ein „Bassista“ und ein „Bassista vocalis“. Der Lautenist Johan Rodewaldt scheint – wenn man aus der Bezahlung schließen darf — nach Strunck die größte Rolle gespielt zu haben[3]). Die übrigen, zur Aufführung von Motetten, Chören, Kantaten etc. notwendigen Musiker werden aus Chorknaben und auch auswärtigen Kräften bestanden haben.

Schon 1637[4]) verläßt Strunck Celle wieder, um nunmehr in Braunschweig von kleinem an sich einen immer größeren Wirkungskreis zu schaffen, in Braunschweig, wo er auch als hochbetagter Mann sein Leben beschließen sollte. Bis Michaelis 1637 bekommt er noch in Celle seinen Gehalt[5]).

[1]) S. Anhang I. – Zum folgenden: Kammerrechnungen Celle, Staatsarchiv Hannover, die Wolffheim (a. a. O.) entgangen sind. Mattheson (Ehrenpforte) und Kümmerle (a. a. O.) geben richtig Celle als Strungks Aufenthaltsort zu dieser Zeit an, im Gegensatz dazu Seiffert.

[2]) Köcher, Geschichte von Hannover, I, 10.

[3]) S. Anhang I.

[4]) Seiffert (a. a. O.) weist ihn erst 1639 in Braunschweig nach.

[5]) „Kostgelder Register“ Ostern 1637/38: „Melchior (!) Strungk“ 25 Thaler von Michaelis und Weihnachten. Wohl ein Schreibfehler, 1639 heißt der Organist Melchior (!) Weldtman (Waldtman). Rechnungen 1638/39 nicht erhalten.

In Braunschweig war er aber schon im Mai 1637 als Organist angenommen worden, wie eine Quittung „am 7. Mai datiert“ besagt: „Auf dem Altenstadt-Weinkeller für $2^1/_2$ stibichen Wein, so bei Annehmung des organisten Delphini vertrunken worden“, bezahlt[1]).

Am 30. September: „Sonnabendes nach Michaelis hat Valentin Röther Organist die Orgell geliffert, ... Ist dem N. Organisten Delphino Strunck wiederumb angelaufen, gott gebe gnade“, so heißt es in einem „pro memoria Anno 1637“[2]). Am 10. Oktober spielt Delphin seine „erste braut miſsa“[3]). Als Besoldung[4]) waren ihm „ein vor alles versprochen 120 Thlr. nebens freyer wohnung“. Erst im Jahr 1639 bekommt Strunck von den Vorstehern der St. Martini-Kirche eine feste Bestallung, nachdem „gemelter Delphin Strunck sich schon eine Zeithero bey obbenandter Kirchen auf hiebey vorgenommene mündliche abrede undt dahmals bey beiderseits beliebte gewiße bestallungsgelder, vor einen organisten gebrauchen lassen“. Der Kontrakt versprach Strunck 135 Thlr. und 2 Scheffel Rocken. (Aber schon am 24. Mai 1639 muß er an das Korn erinnern). Auch die freie Wohnung behielt er wohl bei. Sein Vorgänger im Amt war Valentin Röhter, der 1617 zum Organisten „auff Lebenszeit zu St. Marten angenommen“ war. Er starb 1646[5]). In seinen letzten Lebenjahren hat also Strunck seinen Dienst getan, wenigstens an St. Martin. (Röhter war auch in S. Petri Organist als Nachfolger des Henricus Grimmius).

Seiffert meint, daß Strunck sich unmittelbar nach seiner Anstellung verheiratet habe. Seine Frau hieß Catharina Marie und war eine geborene „Stubenrauen“. Das wußten wir

---

[1]) Stadtarchiv Braunschweig: Rechnungen St. Martini in einem „Diarium 1627—1641“.

[2]) Stadtarchiv Braunschweig. Organistenbestallung 15 b.

[3]) Kirchenbuch St. Martini 10. Okt. 1637: Copulation Hornburg-Kahlen: „dieses war Delphini erste braut miſsa“.

[4]) Stadtarchiv Braunschweig. Organist.-Bestallg. 15 b. — * 145, seinem Nachfolger Blaes wird 1694 „des Organistens freye Wohnung“ bewilligt.

[5]) Kirchenrechnung 1646.

aus Walthers Lexikon, und das wiedergefundene Ricercare, das Walther zitiert, bestätigt seine Angabe[1]). Seiffert nimmt vielleicht mit Recht Stubenrauch als den richtigen Namen an; ein Organist dieses Namens wird in der Kirchenrechnung St. Magni 1689 erwähnt.

Am 15. November 1640 kann Delphin Strunck seinen ersten Sohn taufen lassen: unseren Nicolaus Adam! Der Pastor an St. Martin, Nicolaus Firnekrantz, war unter den Gevattern[2]).

Über des Kindes erste Jahre wissen wir naturgemäß nichts.

Des Vaters Stellung in Braunschweig aber wird immer bedeutender. Seine Kunst ist nicht nur bei seinen Vorstehern angesehen. Der Braunschweiger Conradus Matthaei[3]) schreibt 1652 in einer Widmung an den Braunschweiger Rat, daß dieser „jederzeit wackre Leute gehalten, auch annoch (darunter der sehr berühmte Organist Herr Delphin Strunck nicht der geringste) halte, liebe und befordere". Und Walther erzählt, daß der Erbprinz Rudolph August „öfters von Wolfenbüttel nach Braunschweig hinübergereiset, um das Vesper-Spielen des Sonnabends anzuhören". Die Aufgaben des Organisten bei der Vesper zeigt die braunschweig-lüneburger Kirchenordnung von 1657, die bei Rietschel[4]) und Seiffert[5]) zitiert ist. „In der Sonnabendvesper soll bei dem Hymnus vor dem Magnificat und bei diesem selbst ein Vers um den andern auf der Orgel gespielt oder zugleich darinnen figuraliter musiziret oder gesungen werden". Und zum Hauptgottesdienst: „Bei dem deutschen Psalm oder Hymnus de tempore in den Hauptgottesdiensten kann der Organist auf der Orgel die Gesänge fein langsam in Contrapuncto mit musiziren". Seiffert fügt dem mit Recht

---

[1]) Vergl. Bibliographie, Nr. 11

[2]) Vergl. Anhang II, 1.

[3]) „Kurtzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis." Königsberg 1652. — Herz. Biblioth. Wolfenbüttel. (D. Handschr. nebst älteren Druckwerken der Musikabteilung v. E. Vogel. Nr. 652.)

[4]) Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste. 1893.

[5]) A. D. B. D. Strunck.

hinzu, daß „die erhaltenen Orgelcompositionen Struncks in diesen Rahmen vollständig hineinpassen". Delphins Tätigkeit ähnelt, vor allem in der Magnificataufgabe, der Pachelbels in Nürnberg, wie sie von Sandberger charakterisiert wird[1]). Ein Bild des Hauptgottesdienstes speziell bei St. Martin in Braunschweig im Jahr 1650 zeigt ein Kirchenbucheintrag[2]). Werke von Joanelli und Grimmius wurden dabei gesungen. Aufführungsmaterial haben wir wohl auch zu sehen in den Werken, die ein Inventar von 1653[3]) aufzählt. Es sind Werke von Johann Vierdanck, Nicolaus Bleyer, Gregor Zuber, Hammerschmidt, Hasler, Johann Schop, Walliser, Borchgrewinck und Heinrich Schütz, neben einigen kirchlichen überwiegend weltliche Werke.

Übrigens beschränkte sich auch Delphin Struncks Tätigkeit nicht auf die Kirche. Im Jahre 1644, „als viele fürstl. und gräfl. Personen auf dem Altenstadtrath bewirthet wurden", musizierte Strunck mit dem Kantor Conrad Husted und dem Hausmann in der Altstadt Joachim Huckmann zusammen[4]). Und im Jahre 1646 hören wir gar von einer Komödie, die Strunck „agirt" hat. In der Kämmereirechnung heißt es: „7 M 6 ß seint Delphino Struncken Organista zu St. Martini den E. E. Rath zu ehren eine Musicalische Comediam von der Maria Magdalena auf dem Altenstadtrathause agirt, verehret den 3. Juny 1646"[5]). In welcher Art wir uns diese Aufführung vorzustellen haben, ist nicht ganz klar. Möglich ist es, daß Kapellknaben und Schüler die Aufführenden waren, wie das in Hannover (1686, von Coberg geleitet) und Braunschweig vorkam, z. B. 1642: „Neu erfundenes Freuden Spiel genandt Friedens Sieg", „von lauter kleinen Knaben vorgestellet". Wenn die Magdalena-Komödie wirklich diesem Stück entsprochen hat, so hat sie dem Knaben Nicolaus — der ja dann möglicherweise mitgewirkt hat — die Kenntnis

[1]) D. T. B. II, 1. p. XX ff.

[2]) S. Anhang III.

[3]) S. Anhang IV.

[4]) Stadtarchiv Braunschweig. Coll. Sack. „Musik". Auszug aus d. Kämmereirechnungen.

[5]) Stadtarchiv Braunschweig. Coll. Sack. „Musik".

des Opernrezitativs, was man vielleicht erwarten möchte, noch nicht vermittelt. Denn das Freudenspiel enthält keines, sondern nur Chöre (bis zu 7 Stimmen) und Musik zu den „Nebenhandlungen", Tänze und Lieder (zum Teil Echolieder), auch Duette. Das Orchester ist am Schluß besetzt mit: Orgel, Zinken, Posaunen, Trommeten und Saitenspiel[1]).

Wollen wir den Kreis zu zeichnen versuchen, in dem Delphin in Braunschweig lebte, so müssen wir bei den Rechnungen der verschiedenen Kirchen anfragen. Wie wir sahen, lebte der Vorgänger Delphins an St. Martin, Valentin Röhter, noch bis 1646[2]). An St. Magni ist 1636—66 Melchior Smidt (Schmidt?) Organist; den Dienst bei St. Ulrich und St. Blasius versah Jacob Bölsche (gest. 1684); an St. Andreas finden wir bis 1677 Jobst Schüler; an St. Catherinae endlich ist bis 1665 Heinrich Jordans, von da bis 1676 Matthaeus Boje Organist.

Wichtiger aber als diese Umgebung Strucks ist uns seine Freundschaft mit Heinrich Schütz. Schon Spitta erzählt[3]), daß Strunck Schützens Werke in seiner Gegend vertrieb, „wie es auch Sam. Scheidt in Halle tat"[4]). Im basso continuo von Schütz' Musicalia ad Chorum Sacrum (1648) steht[5]): „dieses und andere des Autoris Opera sind zu bekommen in Braunschweig bey Delphin Strunck, Organisten zu St. Martins Kirchen." Auch, daß Schütz persönlich verschiedentlich in Braunschweig gewesen ist, erfahren wir von Spitta[6]). Nach ihm zog die Gemahlin des Herzogs August, Sophie Elisabeth, den Meister nach Wolfenbüttel, 1638, 1645

[1]) Musik von Sophia Elisabeth v. Mecklenburg. Text und Musik in K. B. Hannover. Möglich ist die Mitwirkung Delphins; alle Personen „so in den Zwischen Aufzügen sein, wurden von Capelknaben und Musicanten agirt".

[2]) Über ihn Gerber II. Nicht identisch mit einem zellerfelder Organisten des gleichen Namens, von dem 1661 „Lob- und Ehrenbeschreibung der Jagten . . . Christian Ludwigs" mit Musik erscheint. (K. B. Hannover).

[3]) A. D. B., Art. Schütz.

[4]) Seiffert, a. a. O.

[5]) Vogel, a. a. O., Nr. 813.

[6]) Musikgeschichtl. Aufsätze. 1894. p. 33 ff.

und 1646. In diesen Jahren wird er auch in Braunschweig gewesen sein. So läßt „ein Brief, den er am 17. März 1645 von Braunschweig aus an die Herzogin richtet, schließen, daß er unmittelbar von Wolfenbüttel kam". Jedenfalls war Schütz aber auch schon (wohl auf der Hinreise) am 23. Februar in Braunschweig, denn an diesem Tage steht er Gevatter bei Delphins drittem Kind, der zweiten Tochter, Anna Margarethe mit Namen. (1643 war die erste Tocher Clara Maria geboren)[1]). Hier haben wir also einen neuen Beweis für die Freundschaft Delphins mit dem größeren Meister. Sicher hat der 5jährige Nicolaus Adam dem Meister gegenüber gestanden. Und aus seinem 6. Jahr kann er gar wohl schon eine deutliche Erinnerung von Schütz mit in spätere Tage genommen haben. Denn 1646 hat sich Schütz wieder in Braunschweig aufgehalten „bei Strunck oder einem befreundeten Kaufmann Stephan Daniel".

Delphins Ansehen und Tätigkeit erweitert sich. Nach Walther wurden ihm „nach und nach 5 Orgeln anvertrauet, die er durch seinen Sohn, Tochter und 2 Scholaren verwalten ließ". 1649 ist er Organist an St. Petri[2]), als Nachfolger des Benedict Höfer, der 1647 Valentin Röhter gefolgt war. Die St.-Magni-Organistenstelle wurde Strunck 1667 übertragen[3]). Er war „verpflichtet, daß er seinen Sohn wil anhero senden vndt selber auch fleissig aufsicht halten". Daß dieser Sohn nicht Nicolaus Adam war, wie Mattheson sagt, hat Seiffert gezeigt. Es war der 1653 geborene Christian Friedrich[4]). Delphin war verpflichtet, an St. Magni „allemahl den 6sten Sonntag die Orgel selber zu schlagen". Die Catharinen- und Andreas-Orgeln werden Christian Friedrich übertragen,

---

[1]) S. Anhang II, 3 und 2.

[2]) Vielleicht schon 1648, da in diesem Jahre die Kirchenrechnung keinen Namen nennt.

[3]) Nach Seiffert a. a. O. als Nachfolger des Esaias Schüler. Kirchenrechnung hat Jobst Schüler (1667 seiner „witben"); 1677 an St. Andreas ein Organist Jobst Schüler! — Das Folgende nach Seiffert a. a. O., der aus Akten schöpft, die in seinem Besitz sind und mir nicht zugänglich gemacht wurden.

[4]) S. Anhang II, 4.

1677 bezw. 1678. So kamen in der Tat 5 Orgeln an die Familie Strunck[1]).

Wir haben der chronologischen Folge der Ereignisse vorgegriffen. 1650 war der alte Kontrakt zwischen Strunck und den Vorstehern der Martini-Gemeinde abgelaufen. Strunck darf nun als der angesehene Meister selbstbewußt auftreten: er kann für die vorige Besoldung nicht länger dienen, sondern muß fordern, daß, „wan man ihn bey erwehnter Kirche S. Martini vor einen Organisten zu behalten gedächte, daß ihme etwas zugelecht werden möchte". So müssen sich die Vorsteher mit ihm in Verhandlungen einlassen und ihm endlich, was er verlangt, zugestehen, „zumahle es vorder Handt nicht anderst sein konnen, undt in erwegung seiner besondern Musicalischen Kunst undt Geschicklichkeit". Es soll bei den 135 Thalern Besoldung verbleiben, ihm aber „aus sonderbahrer gunst und zum Honorario (:wie schwer es auch der Kirche Martini fallen wirdt:) aliährlich . . . . fünffzehen thaler undt zween scheffel rocken" vermacht werden, ohne daß dies „consequentien" haben soll. Strunck verpflichtet sich, „mit Musiciren undt orgelschlagen iedesmahl fleißig" aufzuwarten, „undt die Orgell durch iemandt anderst, ohn der Herren Kirchen Vorsteher wißen undt willen, nicht schlagen" zu lassen. Die Unterschrift Delphins trägt die Nachworte: „Mit welchem fleiß ich mein Ambt verrichtet habe thue ichs ferner"[2]).

Delphin ist nun in Braunschweig die höchste Instanz in allen Orgeldingen, so muß er 1677, als an St. Catharina der neue Organist (Chr. Fr. Strunck) angestellt wird, vor der Übergabe der Orgel sie einmal „durchschlagen". Und in St. Andreas muß er 1678 „die Orgel in guten standt . . . . bringen helffen". Aber nicht nur als Organist, auch als Lehrer war Delphin Strunck berühmt. Walther sagt von ihm, er habe „die Orgel sowohl tractiret, daß er dadurch . . . . viele Scholaren aus

[1]) Seiffert a. a. O. übergeht St. Petri, nennt St. Aegidien, doch sind die Rechnungen dieser Kirche nicht vorhanden.

[2]) Stadtarchiv Braunschweig. * 140. Der Kontrakt reicht offiziell nur bis 1658, doch wird noch auf den gleichen 1694 Blaes angenommen.

frembden Ländern an sich gezogen“ habe. Ihre Namen sind uns nicht erhalten. Von seinen Nachfolgern könnten Joachim Conrad Winckler und Christoph Blaß seine Schüler gewesen sein, jedenfalls steht dieser Vermutung keine Notiz eines Lexikons entgegen. Blaß hat sich nach einer Sackschen Notiz freilich auch über ein Jahr „auf obrigkeitl. Conce[sion . . zu Lübeck bey Herrn Buxtehuden aufgehalten“. Für wahrscheinlich halte ich es, daß Kochau, Struncks Tochter Sohn, „der für seinen Großvater bis hieher [1694] die Orgel [an St. Martin] geschlagen“, sein Schüler war, ebenso wie der Organist Stubenrauch, der 1689 an St. Magni zu finden ist. Auch Kapellknaben scheint Strunck unterrichtet zu haben[1]). Daß er endlich der Lehrer seiner Kinder war, braucht nicht betont zu werden. Aber Conrad v. Hövelen[2]) nennt den Nicolaus auch ausdrücklich „Struncks des Älteren Schüler“. Nicolaus und der als Organist nicht unbekannte Christian Friedrich[3]) waren in einer guten Schule beim Vater.

Die letzten Lebensjahre brachten dem alten Delphin nicht viel Erfreuliches. So muß er 1683 darüber klagen, daß ihm sein Gehalt nicht ordnungsmäßig gezahlt wird, daß er „in seinem Alter also soll belohnet werden, daß Er um sein wollverdientes Lohn jederzeit nachlauffen, bitten, ja fast betteln, wo nicht gar crepiren muß“. (Ton und Handschrift der Eingabe deuten auf Nicolaus Adam)[4]).

1684 stirbt Delphins jüngerer Sohn Christian Friedrich[5]), und am 2. September 1685 muß er seine Frau begraben[6]). Im November 1689 schon schreibt der Catharinen-Organist Winckler von dem „fast abgelebten Herrn Strunck senior“

---

[1]) Am 2. März 1664 bescheinigt er, „10 dahlr. bekommen“ zu haben, „wegen eines Kapellknaben“. Coll. Sack. „Musik“.

[2]) „Des hochlöblichen ädelen Swanenordens teutscher Zimberswahn“. Lübeck 1666, p. 159, zitiert v. W. Krabbe, Rist u. d. deutsche Lied. Berl. Diss. 1910, p. 127.

[3]) 1674 bewirbt er sich um die Organistenstelle an St. Jacobi in Hamburg. Vgl. S. I. M. G. XII, 4. 1911. (A. Arnheim.)

[4]) S. Anhang V.

[5]) 14. März 1684 „zu St. Andreä begraben“. Organistenbestallg. 15a. (Stadtarchiv Braunschweig.) S. Anhang VI.

[6]) S. Anhang VI.

und spricht schon von der Zeit, wenn er „nach Gottes willen mit Tode abgehen wird". Doch erst 1694 stirbt Delphin Strunck. Am 12. Oktober[1]) wird der „alte organista" beigesetzt[2]).

Das erste, was sich — abgesehen von der Taufe — über unseren Nicolaus Adam Strungk aktenmäßig begründen sagen läßt, ist, daß er 1649 in der Landesuniversität Helmstädt immatrikuliert worden ist[3]), also im Alter von neun Jahren. An den Universitäten waren damals in den Artisten-Fakultäten nicht selten Knaben als Studenten eingeschrieben, da dort Vorbereitungskurse bestanden, in denen Elementarunterricht („Rudimenta") erteilt wurde. Meist gehörten solche uneigentliche „studiosi artium" Convicten an, erst später traten sie in die eigentlichen Kurse über[4]). Wann das in unserem Fall geschah, läßt sich nicht feststellen. Mattheson spricht in der „Ehrenpforte" von „etlichen Jahren" Universitätsstudium Strungks; Kümmerle[5]) läßt ihn 1657 sein Studium beginnen. Derselbe Autor gibt auch ein bestimmtes Jahr — 1659 — an für den Beginn von Strungks Studien bei dem Geiger Schnittelbach. Wir können nur so viel sagen, daß sich das alles vor 1660 abgespielt haben muß. Im übrigen müssen wir uns der Führung der Lexika anvertrauen. Mattheson erzählt: „Inzwischen [d. h. während Strungk in Helmstädt ist, also vielleicht in den Ferien], da er eine grosse Neigung zur Violin bey sich verspüret, ist er nach Lübeck zu dem damahls-berühmten Violinisten, N. Schnittelbach, gereiset und hat sich bey ihm eine ungemeine Fähigkeit zu Wege gebracht".

Nathanael[6]) Schnittelbach ist geboren am 16. Juni 1633 zu Danzig, war berühmter Violinist und Ratsmusikus zu Lübeck und wurde der Schwiegersohn des Ratsmusikus

---

[1]) So im Kirchenbuch, in den Rechnungen: 21. Oktober.

[2]) S. Anhang VII.

[3]) Matrikelbuch, Hauptstaatsarchiv Wolfenbüttel, frdl. Mitteilg. des Herrn Dr. G. F. Schmidt.

[4]) Nach einer frdl. Mitteilung des Herrn Professor Dr. Kroyer.

[5]) A. a. O.

[6]) Der Vorname bei Kümmerle, a. a. O.

Nikolaus Bleyer (von dem, wie wir sahen, in Braunschweig zu Delphin Struncks Zeit Musikalien vorhanden waren). Er starb schon am 16. November 1667. Schnittelbach galt als unvergleichlicher Geiger[1]). Und in der Tat scheint Strungk nicht wenig bei ihm gelernt zu haben, denn schon mit 20 Jahren ist er erster Violinist und auch als Lehrer geschätzt. Über die allgemeinen musikalischen Verhältnisse in Lübeck in der fraglichen Zeit unterrichtet uns C. Stiehl[2]). Vor allem interessiert uns, daß von 1641 bis 1667 Franz Tunder an St. Marien Organist war. Zweifellos hat Strungk ihn gehört und seine Kantaten und Choralbearbeitungen kennen gelernt. Auch den oben genannten Ratsmusikus Nicolaus Bleyer, der „als Cornettist glänzte", hat Strungk vielleicht noch gehört. Er starb 1658[3]). Der erstaunlich virtuose Geiger Thomas Baltzar war ca. 1630 in Lübeck geboren, verließ die Stadt aber nach Stiehl bereits 1655, nach Riemann 1656, nach Hawkins erst 1658 und ging nach England[4]). Da Schnittelbach erst 1654 in Lübeck angestellt wurde, so wäre das das früheste Jahr, in dem Strungk sein Schüler werden konnte. Wenn auch nicht sehr wahrscheinlich, so ist es doch möglich, daß er als Vierzehnjähriger nach Lübeck gekommen und Baltzar noch gehört hat, auch wenn dieser schon 1655 fortgegangen ist. Eine Beeinflussung wäre dann nicht ausgeschlossen, da Baltzar, wie später Strungk, sich durch doppelgriffiges Spiel auszeichnete[5]). Hawkins freilich rühmt vor allem von Baltzar: „He first taught the English the practice of shifting and the use of the upper part of the fingerboard".

1660 vollendete Nicolaus Adam seine Studien bei Schnittelbach. Er wurde, sagt Mattheson, „im zwantzigsten Jahre seines Alters, erster Violon bey dem Hertzoge zu Wolffen-

---

[1]) Chrysanders Jahrbücher; sein Leben in Stiehl, Lübecker Tonkünstlerlexikon.

[2]) Musikgeschichte der Stadt Lübeck. 1891.

[3]) Stiehl, a. a. O.

[4]) Stiehl, M. f. M. 1888, Nr. 1. Riemann, Musiklex. Hawkins, History of music.

[5]) Riemann, Musiklexikon, Art: Baltzar.

büttel, blieb aber nicht lange da". Nachzuweisen ist er um diese Zeit hier nicht; auch Chrysander führt ihn in seinem Kapellverzeichnis[1]) nicht an. Trotzdem kann man nicht bestimmt Matthesons Angabe widersprechen, der ja selbst betont, daß es nicht lange gedauert hat und daß Strungk sich dann „in cellische Dienste begab".

In Celle wird er jedenfalls am 4. Juni 1660 von Christian Ludwig „zu S. fürstl. Durchlaucht Musicanten gnedigst bestellet"[2]). Sein Gehalt beträgt „gleich anderen Musicanten" 220 Reichsthaler[3]). Dieser Christian Ludwig, geboren am 25. Februar 1622, regierte seit 1648 in Celle. Erst hier „besserte sich das tolle Treiben", das er als Herzog von Calenberg 1641—48 geführt hatte. „Freilich der Ton am Hofe blieb rauh"; wüste Trinkgelage blieben sein Sport. Aber seine Regentenpflicht vergaß er doch nicht mehr[4]). Seinen Musikern gegenüber, den Eindruck hat man aus den Akten, zeigt er sich gefällig, wo er kann. Und ihn beseelt der Wunsch, seinem Hof durch eine „rechte Capell" Glanz zu geben. So rühmt von des Herzogs 1653 stattfindender Hochzeit mit Dorothea von Holstein-Sonderburg-Glücksburg Rist[5]), der zu den Feierlichkeiten ein Ballet „Die triumphierende Liebe"[6]) beisteuerte, daß er „viele herrliche Männer, ja wol über 20" gehört habe, „welche alle inzumahl über die Masse kunstreich auf der Violin spieleten".

Als Strungk 1660 in die Kapelle eintritt, finden wir in ihr[7]) außer dem Hoforganisten Wolff Weßnitzer, dem Stadt-

---

[1]) Jahrbücher f. mus. Wiss. I, p. 147ff.

[2]) Kümmerle, Seiffert, Riemann nennen 1661 als Jahr seiner Anstellung.

[3]) S. — auch zum folgenden — Wolffheim, Zur Musikgeschichte von Celle, Liliencron-Festschrift 1910, und außer den von ihm benutzten Akten des Staatsarchivs Hannover (Celle, Br. Arch. Des. 44 IIIa, Nr. 23) auch die Kammerrechnungen Celle (Staatsarchiv Hannover).

[4]) Köcher, Geschichte von Hannover I, 347.

[5]) S. Allg. mus. Ztg. 1881, p. 664; ferner: Krabbe, Joh. Rist u. das deutsche Lied. Berlin. Diss. 1910.

[6]) Text und Musik: Kgl. Bibl. Hannover (Memorial Christian Ludwig 35a).

[7]) S. Anhang, I.

organisten Joachim Bitho, dem Hofkantor und 5 Kapellknaben: einen Tanzmeister du Breul und die Musikanten Christian und Hieronymus Reinwaldt, Ambrosius Scherle, Dietrich Becker und August Friedrich Lütken. Zu diesen kommt 1661/62 Stephan Ringk; der Kapellknabe Ulrich Stiefel aber ist inzwischen zu einem Bassisten geworden.

Bekannt sind von diesen Männern außer Strungk als Violinisten noch Dietrich Becker, Ambrosius Scherle[1]) und Stephan Ringk[2]). Auch Lütken dürfte, als Schüler Strungks, Violinist gewesen sein. Der Kapellknabe Frantz Kauffmann (der am 8. Okt. 1661 um Entlassung bittet) hat die letzten 2 Jahre Baßgeige streichen müssen. Unbekannt ist die instrumentale Tätigkeit der beiden Reinwaldt und des Johann Kühnhaus, der am 2. Jan. 1661 als Fürstlicher Sänger und Musiker angenommen, später Stadtkantor wird.

Von den angestellten Musikern waren als Lehrer tätig Strungk, Scherle und die beiden Trompeter Ermisch und Curt Schmidt[3]). Der Kantor Hickethier unterrichtet die Pagen, ob in Musik, ist nicht gesagt. Als Strungks Schüler kennen wir mit Namen August Lütken, gleich nach Strungks Anstellung beginnt der Unterricht[4]) und wird auch noch, als der Schüler schon in der Kapelle fest angestellt ist, fortgesetzt. Mit dem Erfolg war Strungk offenbar sehr zufrieden, wie ein im Anhang[5]) mitgeteilter Brief vom 19. November 1661 zeigt: er zweifelt nicht, „daß er nicht solte in effectu mehr als bey seinen vörigen Lehrmeister die 4 oder 5 Jahr über gefasset haben". Als Bezahlung für den Unterricht bekommt Strungk am 4. Mai 1661 40 Taler, am 20. November 60 Taler, die höhere Summe aus einem später zu besprechenden Grunde. Besondere Lehrgeldbezahlungen in den Kammerrechnungen[6]) zeigen, daß er außer Lütken noch einen oder mehrere Schüler gehabt hat. Doch kennen wir die Namen nicht.

[1]) S. C. Sachs, Musik u. Oper a. kurbrandenb. Hof. Berl. 1910. p. 60. 156.
[2]) S. Eitner, Quellenlexikon.
[3]) K.-R. 1660/61.
[4]) Am 4. Mai 1661: „fast vor ein Jahr".
[5]) IX.
[6]) S. K.-R. 1660/61, p. 302.

Die uns erhaltenen Gesuche Strungks um Lehrgeldzahlung (Anhang VIII, IX) sind für ihn recht charakteristisch: Schon den Zwanzigjährigen verfolgt die Geldnot, schon jetzt drücken ihn Schulden, ein Unglück, das später, als er in hannoverschen Diensten war, für ihn wirklich verhängnisvoll werden sollte. Schon am 4. Mai 1661 (es ist der früheste Brief Strungks, der erhalten ist) schreibt er: „Weil ich nun ohnlengst in etwas in schulden gerahten und zu schuldiger Auszahlung so sehr und offt angestrenget, das Ich mich . . . . nicht lenger zu schützen weiß". Für den Fall, daß die Lehrgelder so bald nicht erfolgen können, bittet er wenigstens um Vorschuß. Und noch eins spiegeln schon die ersten Eingaben Strungks, das später immer wieder erscheint: ein temperamentvoller, nicht unpersönlicher und oft recht selbstbewußter, manchmal etwas eitler Ton geht durch alle seine zahlreichen uns erhaltenen Schreiben, etwas, das erkennen läßt: das ist ein Mann, energisch genug, seinen Willen durchzusetzen gegen chikanierende Gegner, wie es später der Streit um die Oper „Antiope" zeigt, und gegen noch so viel Widerstände das einmal begonnene Werk zum Ziel zu bringen, wie es dann der Bau der Leipziger Oper beweist.

In dem zweiten Gesuch Strungks um Lehrgeld (19. November 1661) heißt es: „Gelanget demnach an E. Magnif. mein unterdienst Gehorsahmes Suchen und bitten, dieselbe alß mein mächtiger Beföhrderer mir zu behuef meiner bereits vorstehenden Reise (damit dieselbe auff Ihr hochfürstl. Durchl. gnädigsten Befehl balt mögte beschleunigt werden) anietzo zu dem recompentz (so sein voriger Lehrmeister entpfangen) mir zu verhelffen und ausreichen zu laßen hochgönstig geruhen wollen, inmaßen Ich ohne E. Magnif. hochgönstige Hülffe der 60 Thlr. meinen Zweg nicht völlig erreichen kan". Es werden ihm denn auch am 20. November für Unterricht „und sonsten zu seiner ergötzlichkeit und Vorhabenden Reise" . . . sechzig Reichsthaler gereicht. Außerdem verfügt der Herzog am 26. November: „Es wolle der Cammer und Rentmeister alhie Johan Knorr dem hiesigen Musicanten Nicolao Adam Strunck behuff einer reise die Besoldungsgelder von einem halben Jarhe zum voraus abfolgen laßen und selbe hinkünfftig wieder kürtzen".

Wohin ging diese Reise? Mattheson erzählt: „von dannen (d. i. Celle) that er eine Reise nach Wien, und ließ sich vor dem Kaiser hören, der ihn mit einer güldenen Kette und daranhängenden Bildnisse beschenkte". Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß diese Fahrt nach Wien wirklich stattgefunden hat, und zwar zwischen November 1661 und Juni 1662, wo Strungk wieder in Celle war. Man braucht ja Matthesons Angabe, daß Strungk „bey seiner Rückkunfft . . . . ., nach Absterben seines Herrn", das war erst 1665, „in Hannover aufgenommen" worden ist, nicht so aufzufassen, daß die Rückkunft von der Reise erst 1665 erfolgt sei. Was die Verleihung der goldenen Kette betrifft, so ergaben Forschungen[1]) in Wien nichts Bestimmtes. Die Hofzahlamtsrechnungen (K. K. Hofbibl., Wien) registrieren solche Verleihungen an „Musici" öfters in der fraglichen Zeit (1662: 4. Februar, 3. März, 7. März, 13. Mai), aber stets ohne Namen. Auch im K. K. Hausarchiv Wien war nichts auf Strungk Hinweisendes zu finden.

Möglich ist, daß in Wien Strungk die erste praktische Bekanntschaft mit der Oper gemacht hat, die, um die Mitte des 17. Jahrhunderts unter Ferdinand III. dort eingeführt, die größte Rolle spielte und „den höchsten Blütestand der kaiserlichen Hofkapelle herbeiführte"[2]). Im Jahre 1662 sind es Aufführungen von Werken des Felice Sances und des P. A. Ziani, die Strungk gehört haben könnte. Von den in dieser Zeit der Kapelle angehörenden Musikern — Kapellmeister waren Antonio Bertali und Felice Sances — scheint Johann Heinrich Schmeltzer, der hervorragende Geiger und spätere Kapellmeister, in persönliche Beziehungen zu Strungk getreten zu sein: 1676 jedenfalls stehen beide Künstler in Briefwechsel. Der Organist der Kapelle, Poglietti, scheint, wie wir sehen werden, Strungk musikalisch besonders interessiert zu haben.

Am 22. Juni 1662 ist Strungk schon wieder eine Zeitlang in Celle; sein Geld ist auf der Reise verzehrt, und

[1]) Freundliche Mitteilungen von Herrn Emmerich Geyer in Wien.
[2]) Köchel, Die kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien. 1869, p. 9.

obendrein muß er auf seine Kosten noch jetzt im Wirtshaus leben[1]). Am 23. Juni erhält er die gewünschten 55 Reichsthaler ausbezahlt.

Die Celler Kapelle hat inzwischen Veränderungen erlitten. Es fehlen Hier. Reinwaldt und Dietr. Becker, der „zu erlangung mehrer Wissenschaft in seiner profession" vor dem 13. Januar 1662 um Entlassung gebeten hat und nach Hamburg gegangen ist. Als Ratsmusikus wird dort 1679 Strungk sein Nachfolger. Neu wird Ostern 1662 Clamor Heinrich Abel angenommen. Mit ihm zusammen geht Strungk später in hannoversche Dienste, und es scheinen freundschaftliche Beziehungen zwischen beiden Männern bestanden zu haben. Strungk steht später bei einem Kinde Abels Gevatter, und Abeln verdanken wir eine Nachricht über Strungks Ernennung zum Kanonikus in Einbeck[2]). Nach Fischer[3]) war Abel Violadagambist. Ein Celler Aktenstück, dem die Jahreszahl 1663 beigeschrieben ist, spricht davon, daß „bereits hie" sind „Zwo sowoll in rechter alß in frantzös. Music bestelte Violisten" und „Ein Viola da gambist". Merkwürdig ist, daß also nur 3 von den vorhandenen 5 Musikern aufgezählt werden[4]).

Mit diesem Aktenstück versiegt die Quelle für die Celler Kapellgeschichte in den letzten Lebensjahren Christian Ludwigs; auch die Kammerrechnungen bieten nur mehr wenig. Am 15. März 1665 stirbt der Herzog. Durch einen Staatsstreich setzt sich am selben Tage Herzog Johann Friedrich in den Besitz des Schlosses und der Stadt. Ein langwieriger ernster Zwist entspinnt sich zwischen den Brüdern Georg Wilhelm, dem in Hannover regierenden, und Johann Friedrich. Endlich, im August 1665, wird eine Einigung er-

[1]) Anhang X.

[2]) „Driter Theil musikalischer Blumen, bestehend in Allemanden" etc. Frankfurt a. M. 1677. (S. M. f. M. 1873, p. 13.) Das Werk war in Hannover vorhanden, ist aber seit längerer Zeit verschollen!

[3]) Musik in Hannover. 1903, p. 4.

[4]) S. Spitta, Bach I, 197, und Wolffheim, a. a. O., p. 425. Letzterer sieht Weßnitzers Handschrift; ich sehe mehr Strungksche Züge, obgleich auch da nicht alles stimmt. Vielleicht gehört der Akt in eine andere Zeit, da auch die Jahreszahl von einer anderen Hand herrührt.

zielt: Georg Wilhelm bekommt Lüneburg-Celle mit der Residenz Celle und Johann Friedrich Calenberg-Göttingen. Am 29. September 1665 zieht er in seine Residenz Hannover ein. Vermutlich blieb unter Johann Friedrichs kurzer Celler Regierungszeit die Kapelle bestehen, wie sie war. Jeder Musiker erhielt sein Geld „behuef fürstl. Trawer". Auch das Gehalt wird für ein halbes Jahr, bis Michaelis 1665, ausgezahlt. Johann Friedrichs Fortgang aus Celle löst die deutsche Hofkapelle auf. Von ihren Mitgliedern nimmt der Herzog Strungk und Abel mit, ebenso wie den Tanzmeister Paschal Beuce und den „Baßviolisten" Ulrich Stiefel. Auch Christian Reinwaldt ist vorübergehend in Hannover. Strungk scheint bis Ende Oktober noch in Celle geblieben zu sein, am 26. wird ihm „$^1/_4$jährige Weihnachten 1665 betagte Besoldung, zum Abscheidt"[1]) gereicht.

[1]) Kammerrechnung Celle, Mich. 1665/Trin. 1666, p. 476. Vergl. Anhang I.

2. Kapitel.

Der am 25. April 1625 geborene Herzog Johann Friedrich war ein unkriegerischer, korpulenter, aber geistig sehr angeregter Mann; seinen Brüdern fremd, war er viel mehr der Schwester Sophie Amalia, Königin von Dänemark, verbunden. „Sein Bildungsgang war derselbe wie der seiner Brüder, auch ihm wurde wissenschaftliche Bildung durch weite Reisen ersetzt. Er füllte seine Seele mit dem Bilde eines wohlgeordneten Staatswesens und einer schlagfertigen Armee und entwickelte eine feinsinnige Empfänglichkeit für die künstlerischen Genüsse, die wissenschaftlichen Probleme und die religiösen Güter des Lebens. Daraus entsprang der verhängnisvollste Schritt seines Lebens“[1]: Im Februar 1651 legte er das römisch-katholische Glaubensbekenntnis ab. Doch nicht einmal im engsten Kreise war ihm die Übung seiner Religion verstattet[2]). Jetzt aber, da Johann Friedrich Herzog von Calenberg geworden war, war sein erstes Werk „die Wiederherstellung des katholischen Cultus in der Schloßkirche der Residenzstadt. Die lutherische Hofgemeinde mußte dieselbe auf der Stelle räumen und bis zur Vollendung der Neustädter Hofkirche in einen profanen Saal sich zurückziehen“. Diese Neueinführung des katholischen Kultus ist von der größten Bedeutung gewesen für das hannoversche Musikleben. Italienische Sänger werden herbeigezogen, um die Vocalkapelle zu bilden, ein italienischer Kapellmeister wird gewonnen. Und mit den Italienern zieht die Oper in Hannover ein.

Unter Georg Wilhelms Regierung hatte es in Hannover nicht viele Musiker gegeben, den Hoforganisten Heider (gestorben 1664), die Hofmusiker Ludolf Weihe und Johann

[1]) Köcher, a. a. O. I. 352.
[2]) Köcher, a. a. O. II. 33.

Brandtshagen, dazu 6 Singeknaben für die Schloßkirche und die üblichen Trompeter und Pauker.

Als Weihnachten 1665 Maccioni, späterer Bischof von Marokko, die erste Messe in Hannover liest[1]), sind außer dem nunmehrigen Hoforganisten Weihe und dem Hofkantor Brandtshagen nur Strungk, Abel und der französische Lautenist Pinel[2]) in der Hofkapelle. Strungks Gehalt beträgt 300 Taler jährlich, Abels nur 220 Taler. Schon 1666 wird die italienische Kapelle gebildet. Anfang dieses Jahres scheint Antonio Sartorio[3]) eingetroffen zu sein, denn ihm werden als Kapellmeister „biß Michaelis 1666 von 6 Monathen, monathl. 50 Thl." bezahlt[4]). Nach einer Reise (1667) bringt er 1668 „Capellbücher und andere Sachen" mit aus Italien, wo er trotz seiner hannoverschen Stellung oft weilt. Auch ein italienischer Organist wird engagiert, Anton Zambelli, doch scheint er nur bis Ausgang September 1666 geblieben zu sein. Ihn ersetzt 1667 Matthio Trento.

Das Jahr 1666/67 bringt dann noch folgende neue Männer: Bassist Anton Cottini, Violist Recaldini (der auch die Bibliothek zu verwalten hatte), Theorbist Francisco Zimmermann, Baßviolist (auch Bassist genannt) Ulrich Stiefel aus Celle, endlich Musikus Bundor (Bunder)[5]), außer Cottini also nur Instrumentalisten. Später treffen die italienischen Sänger ein. Die Kammerrechnung 1668/69 zeigt folgendes Bild der Kapelle: Abel, Strungk, Stiefel, Bundor, Zimmermann und der neue Organist Koberg sind die Deutschen, Abel und Strungk führen den Titel Kammermusikanten. An Italienern finden sich neben Sartorio, Trento und Vincenco de Grandis, dessen Tätigkeit nicht näher bezeichnet ist, 2 Diskantisten, 1 Contraaltist, 1 Tenor, 3 Bassisten, 1 Violist. Nicht damit stimmen will freilich, was am 11. April 1669 die Herzogin Sophie, des Herzog Ernst August Gemahlin, ihrem Bruder Karl Ludwig von der

[1]) Köcher, a. a. O. II, 38.

[2]) K.-R. 1666/67. Über die Musiker- und Lautenisten-Familie Pinel, vgl. I. M. G. S. XV, 4. p. 588 ff.

[3]) Er unterschreibt sich: Sertorio.

[4]) K.-R. 1666/67, Trinitatis.

[5]) Vgl. Anhang XI.

Pfalz schreibt, daß in Johann Friedrichs Kapelle seien „2 basses, 2 tenors, 2 contrealtos, 2 soupranos et 6 qui jouent de la tuorbe, de violons, d'instrumants et de viol de jambe, et outre cela un maitre de chapelle. Ils concertent tout à fait bien ensemble[1]). Seit 1668 ist auffallenderweise eine Sängerin in der Kapelle, Anna Sophia Bonnen aus Osnabrück, die 1673/74 als „französische Sängerin" bezeichnet wird. 1674/75 zählen wir an Italienern 2 Discantisten, 1 Altisten, 3 Tenöre, 3 Bassisten, 1 Violisten[2]).

Ihre wichtigste Veränderung erfährt die italienische Kapelle 1675: Sartorio geht ab und kehrt, mit einer „güldenen Kette" beschenkt und mit anderen Gnadenbeweisen des Herzogs versehen, nach Venedig zurück[3]). An seiner Stelle wird im April Vincenzo de Grandis Kapellmeister.

Kirchendienst zu leisten, war die Hauptaufgabe der italienischen Kapelle, Maccioni nennt sie geradezu ein Köder für die lutherische Stadtbevölkerung[4]). Als dabei vom „Domchor" benutztes Aufführungsmaterial kann man aus den Beständen der Königlichen Bibliothek in Hannover annehmen: Bonifatius Gratiani, „Himni Vespertini per tutte le Principali Festività dell' Anno", zu drei, vier, fünf Stimmen, „alcuni con lii Ripieni, opus 21". Das Werk ist vom Bruder des Komponisten am (15. Oktober 1673, Rom) Johann Friedrichs Gemahlin Benedicta Henrietta gewidmet. Auch von Palästrina besitzt die Bibliothek Werke, die wohl in dieser Zeit gesungen worden sind. (Hymni totius anni; Offertoria totius anni, 5 stimmig.)

Daß die Italiener auch außerhalb der Kirche, von der Oper ganz abgesehen, künstlerisch tätig waren, ist, wenn auch nicht aktenmässig bewiesen, so doch sehr wahrscheinlich.

Die Aufgaben der deutschen Musiker am Hofe lagen wohl wesentlich in der „Kammer", bei Tafel und bei allge-

---

[1]) Briefe der Herzogin Sophie an Kurfürst Karl Ludwig. Hrsg. v. E. Bodemann. Publ. aus d. K. pr. Staatsarchiv, Bd. 26, p. 137.

[2]) Vgl. Anhang XI.

[3]) Fischer nimmt fälschlich Ungnade d. Herzogs an (a. a. O. p. 5.), K.-R. 1674/75: Sartorio „im April bey seiner Abreise auf Befehl 50 Thaler".

[4]) Köcher, a. a. O. II, 55.

meinen Festlichkeiten. Wahrscheinlich haben sie aber auch, wohl zusammen mit dem Cantor Brandtshagen und dessen Nachfolger Gumprecht, sowie dem Organisten (später auch Violisten) Koberg, einem Schüler Strungks[1]), beim lutherischen Gottesdienst in der Neustädter Kirche (der lutherischen Hofkirche) die Musik ausgeführt; nach der obenangeführten Schilderung der Herzogin Sophie scheinen sie auch mit den Italienern zusammen musiziert zu haben, ob aber in der Kirche, wissen wir nicht.

Besondere Festlichkeiten und damit besondere Aufgaben und Anregung brachte der Kapelle das Jahr 1668. Am 1. November wurde die umgebaute Schloßkirche eingeweiht (der Gottesdienst hatte bisher in der Krypta stattgefunden)[2]). Bei dieser Feier wirkten die Stadtmusikanten mit[3]), die auch an der Erbhuldigung in der Schloßkirche im Jahre 1671 teilnahmen. Größeren Prunk brachte Johann Friedrichs Hochzeit: Am 30. November fand in der Schloßkirche durch den apostolischen Vicar Maccioni die Einsegnung statt Johann Friedrichs mit Benedicta Henrietta, der jüngsten Tochter des Pfalzgrafen Eduard bei Rhein. Diese Hochzeit leitet eine Periode des hannoverschen Hofes ein, in der er „noch mehr als zuvor dem Glanze des französischen nachzueifern" suchte und „in der Tat für Wissenschaft und Kunst, für Religion und Politik einer der Brennpunkte des öffentlichen Lebens in Deutschland"[4]) wurde. Man braucht nur daran zu erinnern, daß im Jahr 1676 Leibniz nach Hannover kommt! Zu dem „Beilager" trafen die cellischen und die „Iburgischen oder Osnabrückschen" Musiker ein, welch letztere übrigens schon einmal, im Mai 1667, in Hannover gewesen zu sein scheinen. Zur hannoverschen deutsch-italienischen Kapelle gesellen sich so französische Musiker: Auf dem Schlosse Iburg bei Osnabrück war 1662 Herzog Ernst August, Johann Friedrichs jüngster Bruder, mit seiner Gemahlin,

[1]) Zuerst genannt in K.-R. 1669/70.

[2]) Köcher, a. a. O. II, 54.

[3]) K.-R. 1669/70.

[4]) Köcher, a. a. O. II, 85.

der geistvollen Sophie, eingezogen, nachdem er durch den Tod des Kardinal-Bischofs von Osnabrück, Franz Wilhelm von Wartenberg, diese Würde überkommen hatte. Und am 11. Juli 1663 erzählt Sophie ihrem Bruder, dem Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz, daß ihr Tanzmeister aus Paris mitgebracht habe: „une très bonne bande de violons, un qui joue de la tuorbe et du lut, et un autre, qui chante la base, pour accompagner Nanon et Sign. Antonio“ [1]). Ebenso wie die Iburger war auch die Celler Kapelle französisch geworden. 1666 waren 6 französische Musiker, mit Philipp la Vigne an der Spitze, eingetreten.

Man sieht auch hieran, wie stark in dieser Zeit das Vordringen und der Einfluß der französischen, besonders der Lullyschen Musik in Deutschland, vor allem an den Höfen, ist, eine Strömung, der beispielsweise Muffats „Florilegium“ sein Entstehen verdankt.

Über die bei den genannten Festlichkeiten ausgeführte Musik war nichts festzustellen. Bei dem Feuerwerk vom 9. November 1668, das eine kleine mythologische Handlung, „Die überwindende Liebe“, umrahmte (das Ganze vom Artillerie-Leutnant Welligen ersonnen), war nur „Trompeten- und Paukenschall“ gefordert, der u. a. den „ersten Haupt-Aufzug“ beschloß [2]). Auch wie bei den Komödien, die zum Beilager im Ballhause aufgeführt wurden [3]), Musik beteiligt war, wissen wir nicht.

Bevor wir uns der Betrachtung der Komödien- und Opernaufführungen in Hannover im allgemeinen zuwenden, die wichtiger noch als die besprochenen musikalischen Ereignisse und Menschen für Strungks Entwickelung gewesen sein werden, sei das Wenige, was über sein persönliches Leben in dieser hannoverschen Zeit zu finden ist, dargestellt. Ende 1665 scheint er geheiratet zu haben. Seine Frau hieß mit Vornamen Christine und hatte eine Halbschwester namens Catharina Schönings [4]). In Hannover scheint die Kopulation

[1]) a. a. O., p. 58.
[2]) Beschreibung, K. B. Hannover, Memorial Joh. Friedrich.
[3]) K.-R. 1668/69.
[4]) Neustädter Kirchenbuch 1668, Taufe E. K. Strungk.

nicht stattgefunden zu haben, da die Neustädter Kirchenbücher keine Nachricht darüber geben. Möglich ist, daß die Frau aus Hamburg stammte. Denn 1667 mußte Strungk „bey E. E. Rath der Stadt Hamburg klage führen und hülffe suchen", „in ehelicher Vormundschafft, wegen einiger Gelder, so vormahls von meiner Ehefrawen Vormunder ex publica hypotheca, in privatam erhoben und gebracht", so schreibt er an den Herzog, als er ihn um eine Interzession bittet: welche ihm dann auch gewährt wird[1]). Die erste Nachricht über die Ehe gibt das hannoversche Neustädter Kirchenbuch aus dem Jahre 1666: Am 5. Oktober „ließ Nicolaus Adam Strungk, der fürstl. Cammer Musicus, seine Tochter Dorothea Maria p. N. Städing wegen H. D. Gesenii Krankheit, taufen". Zu dem Feste war „Delphin Strungks, des Organisten zu St. Martini in Braunschweig seine Fr. alß des Kindes Großmutter" von Braunschweig herübergekommen, woraus man vielleicht schließen darf, daß Dorothea Maria unseres Meisters erste Tochter war. In den Jahren bis 1679 läßt Strungk im ganzen 5 Töchter und 3 Söhne taufen: Dorothea Maria 1666, Elisabeth Catharina 1668, Magdalena Anna 1670, Christina Dorothea 1672, Philippine 1677, Carol Ludwig 1673, Johann Friederich 1675, Johann Delvin 1678. Bei Johann Friederich Strungk sind der Herzog und seine Gemahlin Gevattern, daneben „H. Friederich Christian, Graffe zu Bückeburg, H. Großvoigt Gladebeck, Eheliebste". Als Gevatterngeschenk werden Strungk 20 Taler vom Herzog, 15 von Benedicta Henrietta gereicht. Im übrigen finden wir unter den Gevattern keine Namen, die irgendwie Interesse bieten, mit Ausnahme etwa von „Hanß Jürgen Bodecker", Hofkantor „aus der alten Stadt", der 1678 bei Johann Delvin Gevatter steht.

Daß Strungk unter den Männern der Hofkapelle scheinbar vor allem Clamor Heinrich Abel nahe gestanden hat, habe ich schon erwähnt. In seinem ersten Jahr in Hannover mag er noch den alten Marktkirchenorganisten Melchior Schildt, einen Schüler Sweelincks, der Mai 1667 stirbt[2]),

[1]) Anhang XII.

[2]) Vergl. Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. VII. 1891, p. 220 ff.

kennen gelernt haben; dessen Nachfolger Andreas Kniller wird von Abel (im 3. Teil musikalischer Blumen)[1]) genannt, hat also auch zu Abels und daher vielleicht auch zu Strungks Kreis gehört. In dem Organisten zu St. Aegidien, Hermann Strungk, der sich 1669 mit Ilse Junge, eines Hildesheimer Brauers Tochter, vermählt, haben wir wohl einen Verwandten des Nicolaus Adam zu sehen[2]). In den Taufregistern kommt noch vor ein „Pfeiffer Johann Härmann Strunck" — 1698 — und 1701 ein „Mons Strunck, ein Pfeiffer".

Die Kammerrechnungen des hannoverschen Hofes ergeben nicht viel für Strungks Leben. So finden wir über seine Lehrtätigkeit in ihnen nichts. Doch Mattheson[3]) berichtet, daß Strungk und Abel den Johann Anthon Coberg unterrichtet haben. Der wurde Organist in der Neustadt und später Hoforganist, auch war er Violinist. Bekannt ist er als Lehrer der späteren Kurfürstin Sophie Charlotte von Brandenburg und durch seine Berliner Erfolge[4]).

Es scheint, daß Strungk am Hofe, wie das auch von vielen anderen Musikern und Kapellmeistern des 17. Jahrh. bekannt ist, als Instrumentenkundiger geschätzt, Ankäufe machen mußte. 1673 liefert er „Ihrer Durchlaucht" ein Instrument, wofür er 30 Taler erhält, und 1679 bekommt er „vor viola di braccio" 15 Taler[5]). Auch für die zu den Aufführungen nötigen Werke hatte er zu sorgen. In einem Brief aus Wien vom 22. August 1676 bedankt sich der bekannte Vize-Kapellmeister Johann Heinrich Schmelzer (1630—1686), daß der Herzog durch Strungk „ein meres" von seiner Komposition verlangt habe; er kommt dem Befehl nach und sendet Werke[6]). Wahrscheinlich ist, daß Strungk

[1]) Vgl. M. f. M., 1873, p. 13.

[2]) Unverständlich ist mir Seifferts Hypothese, daß eine Tochter des Delphin Strungk geheiratet habe, und also dieser Hermann Strunck (!) ihr Sohn sei! (Vgl. A. D. B. Delph. Str.)

[3]) Ehrenpforte, Art. Coberg.

[4]) Vgl. Sachs, a. a. O., p. 77, 85.

[5]) K.-R. 1673/74.

[6]) Staatsarchiv Hannover, Cal. Des. 22. XIX, Nr. 63, Bl. 1. Wahrscheinlich steht damit in Zusammenhang K.-R. 1676/77: „27. Nov. 1676 einem fremden Capellmeister zur Verehrung 12 Thaler."

dann an der Aufführung beteiligt war. Von einer Reise unsers Meisters in dieser Zeit hören wir nur einmal: Am 14. März 1666 erhält er „an angewandter Reise Kosten" 30 Taler[1]). Wohin die Fahrt ging, wissen wir nicht, es scheint aber eine Art „offizieller" Reise — im Auftrag des Herzogs an einem fremden Hofe zu spielen — gewesen zu sein. Nur so, glaube ich, erklärt sich die Ersetzung der Reisekosten.

Für das Ansehen, das unser Meister bei seinem Fürsten genoß, haben wir einen deutlichen Beweis. Als am 24. Dezember 1673 Senior und Capitulares des Stifts Beatae Mariae Virginis vor Einbeck dem Herzog anzeigen, daß ein Kanonikus gestorben sei, und um die Ernennung eines neuen bitten, ernennt Johann Friedrich am 7. Januar des folgenden Jahres seinen „Musicum und lieben getreuen Johan (!) Adam Struncken" mit dem Begehren, man solle ihm „alle und jede darzugehörige reditus, alß einem notorie in unsern Hoffdiensten begrieffenen absenti privilegiato, denen statutis und herkommen nach, allerdings völlig genießen laßen"[2]). Hier, wie in der lateinischen Praesentatio für Strungk ist er Johann Adam genannt, und dieser Fehler geht fort in die späteren Einbecker Akten. Ein Fehler ist es jedenfalls[3]); es kann kein anderer Musiker Strungk gemeint sein: dafür spricht nicht nur, daß seit Abels Blumenlese (1677) bekannt ist, daß unser Strungk diese Ehrenstellung inne hatte; sondern auch die spätere Entfernung des Hofkammerkomponisten Strungk aus diesem Ehrenamt, die genau mit seiner Entlassung aus dem hannoverschen Dienst zusammenfällt, beweist deutlich die Identität dieses Johann Adam mit unserem Meister.

---

[1]) K.-R. 1665/66.

[2]) Staatsarch. Hannover. Cal. Br. Arch. Kloster-Register Des. 7. Stifft Mariae Virginis Vor Eimbeck. Vgl. Anhang XIII. Mattheson, Seiffert, Fischer a. a. O. geben an, daß erst Ernst August 1682 Strungk zum Kanonikus ernannt habe, obwohl Abel a. a. O. schon 1677 seinem Kollegen diesen Titel gibt.

[3]) Trotzdem ein Johannes Strungk, wie erwähnt, in Winsen um die Zeit vorkommt und eine Sonate den Namen Johann Adam Strunck trägt.

Möglich ist, daß Strungk 1677 am Wolfenbütteler Hof gewesen ist. Es findet sich nämlich in Auszügen Sacks aus den jetzt nicht mehr vorhandenen fürstlichen wolfenbüttelschen Kammerrechnungen[1]) diese Notiz: „1667 ist Köhler Capellm., 1669 Christian Rheinwald [der in Celle gewesen war] jährlich 50 β 1677 Nicolaus Adam Strunck 300 β". Bei der großen Summe könnte es sich nur um eine Jahresanstellung handeln, doch findet sich in den hannoverschen Rechnungen nichts, was auf eine längere Beurlaubung Strungks schließen ließe. Soviel ist sicher, daß unser Meister Ende 1679 seine Stellung in Hannover aufgibt. Schon bevor am 8. Dezember der Herzog auf einer Reise nach Italien in Augsburg stirbt, hatte Strungk jedenfalls die Absicht, in Hamburg des im Mai verstorbenen Dietrich Becker Nachfolger zu werden. Bis Weihnachten wird ihm sein Gehalt noch gezahlt, „womit er abgehet". In der Rubrik der Kammerrechnung „auf die Trauer und fürstliche Begräbniss" kommt er nicht mehr vor.

Gerade für die Hamburger Tätigkeit Strungks ist es von Interesse, einen Blick auf die Theaterverhältnisse Hannovers in seiner Zeit zu werfen.

Von deutschen Komödien hören wir schon aus dem Jahre 1661: Die Kurfürstin Sophie sah damals von Komödianten aus Hamburg „le Docteur Faust que le diable emportoit"[2]). Auch 1668[3]) hören wir von Komödien, doch nicht, ob es deutsche oder französische gewesen sind. Obwohl noch am 22. Februar 1677 „einigen Teutschen Comoedianten, so bey anwesenheit der oßnabrückschen Herrschaft bey Hofe aufgewartet" 60 Thaler gereicht werden[4]), haben wir es seit 1668 in der Hauptsache mit französischen Komödianten zu tun: sie sind von den „Herrn Gebrüdern d. Herzogen zu Braunschweig zusammen engagiert" und bekommen jährlich von ihnen zusammen 5000 Thaler[5]).

[1]) Braunschweig, Stadtarchiv, Coll. Sack „Musik".
[2]) Memoiren der Kurfürstin Sophie, Publ. a. d. k. preuß. Staatsarch.
[3]) K.-R. 1668/69, p. 352.
[4]) K.-R. 1676/77.
[5]) K.-R. 1668/69, p. 338.

Über ihr Repertoire sind wir schlecht unterrichtet. Die Königliche Bibliothek Hannover besitzt nur zwei Komödien: „L'amante invisible" von 1673 und „L'Heritier imaginaire" von 1674, beide verfaßt von dem „Comedien de leurs Altesses Ser. de Br. et Lun." D. C. de Nanteuil, der auch sonst noch Komödien gedichtet zu haben scheint, da er am 3. Oktober 1671 für eine „s. fürstl. Durchl. dedizierte Komödie" 30 Taler erhält[1]). Außer ihm kommen in den Kammerrechnungen noch die Komödianten vor: La Cocque, Dupain, Bellonen, Boncourt. Über die Beteiligung der Musik bei den Komödien wissen wir nichts Bestimmtes: in „L'Heritier imaginaire" ist am Schluß Ballet. Sonst ist hier und in „L'amante invisible" nichts von Musik gesagt, ich glaube aber trotzdem eine Beteiligung der Instrumentisten annehmen zu dürfen, denn in Celle (1681) bekommen die Musiker bei Komödienaufführungen eine besondere Spende an Wein und Bier[2]). Die „Spielleute von der Soldatesque" hatten bei den Komödien in Hannover „aufzuwarten", was wohl auf der Bühne und sonst helfen bedeutet[3]).

Was das Wichtigere, die Opernaufführungen betrifft, so wissen wir sicher von zwei Aufführungen zu Johann Friedrichs Zeit: 1678 „l'Orontea" und 1679 „Alceste". Des Herzogs Interesse an der Venezianer Oper, das durch seine italienischen Reisen und die zahlreichen Widmungen von Opern[4]) an ihn bekundet wird, scheint durch seine Gattin Benedicta Henrietta gestärkt zu sein: sie regte die Aufführungen von „Orontea" und „Alceste" an[5]). Dieses Interesse und das Vorhandensein eines Kapellmeisters wie Antonio Sartorio macht es begreiflich, schon zu dessen Zeit musikdramatische Aufführungen anzunehmen. Fischer[6]) hat aus dem Umstand, daß in der Kgl. Bibliothek zu Hannover

[1]) K.-R. 1671/72, p. 235.

[2]) Staatsarch. Hannover, Celle. Des. 44. III A. Nr. 50.

[3]) K.-R. 1668/69, p. 350 f.

[4]) Vergl. Galvani, I Teatri musicali di Venezia nel secolo XVII, Milano 1878.

[5]) Wie aus den Titelblättern der Texte hervorgeht.

[6]) A. a. O., p. 14.

Partituren vorhanden sind von „Il Pastor fido“ von Vannini da Palestrina und von zwei Sartorioschen Opern, geschlossen, daß diese Werke unter Sartorio, jedenfalls vor 1678 zur Aufführung gekommen seien. Zweierlei spricht aber meines Erachtens gegen diese Annahme: es sind keine Textbücher erhalten zu diesen Opern (wie zu „Orontea“ und „Alceste“), und, was wichtiger ist, die Kammerrechnungen melden nichts von Opernaufführungen vor 1678. Daß die handschriftlichen Partituren der Sartorioschen Werke in Hannover vorhanden sind, erklärt sich schon daraus, daß Dolfino, Sartorios Textdichter, die Gewohnheit hatte, dem Herzog die in Venedig aufgeführten Opern zu übersenden[1]); obendrein waren die fraglichen Werke Johann Friedrich gewidmet. Dann: ebenso wie das äußere Bild der Partitur von Vannini[2]) (Il Pastor fido, posto in musica dà Pietro Paolo Vannini da Palestrina. All'Alt^{za} Ser. Del Sig. Duca Gio: Federico di Brunsvic, e Luneburg.) an eine Aufführung nicht denken läßt — es ist eine reine „Widmungspartitur“ —, so auch nicht das äußere Partiturbild von „L'Adelaide“[3]) (Poesia dell'Illmo Et Ecc^{mo} Signor Pietro Dolfini / Musica del Sig^{r} Antonio Sertorio), jener Oper, die 1672 in San Salvatore zu Venedig aufgeführt worden war[4]). Bei dem dritten Werk, dessen Partitur die hannoversche Bibliothek besitzt[5]), liegt die Sache etwas anders. Die anonyme Oper hat Fischer dem Sartorio wohl mit Recht zugeschrieben; die Partien Pompeiano (im Altschlüssel notiert), Antonio [sic] (Tenor), Publio (Baß), Giulia (Sopran), Ismeno (Tenor) lassen auf die 1677 in San Salvatore gegebene Oper „Antonino e Pompeiano“ (Text von Bussani) schließen[6]). Einzelne Szenen in der Antonino-Partitur sind gestrichen,

[1]) Sartorio an den Herzog, Venedig, 10. Dezember 1677: „Non potendo l'Ecc^{mo} Sig^{r} Pietro Dolfino, com' è suo consuetto trasmettere à Va A. Ser^{ma} l'opera recitata hieri sera nel Teatro di S. Salvatore . . .“ Staatsarch. Hannover, Cal. Des. 22. VI, 44. Vol VI; darinnen 16 Briefe von Antonio Sertorio [sic] an Johann Friedrich 1672/79.

[2]) Hannover, Kgl. Bibl., Ms. IV, 409.

[3]) Ebenda, Ms. IV, 410.

[4]) Galvani, a. a. O., p. 88.

[5]) Ms. IV, 414.

[6]) Galvani, a. a. O., p. 90.

über den Bässen der Ritornelle die Stimmen von einer anderen Hand ausgeführt, vieles ist verbessert worden. Möglich ist es also, daß die Oper für eine hannoversche Aufführung von einem zweiten Komponisten überarbeitet worden ist. Für eine geplante Aufführung einer Oper (natürlich einer anderen, als der am 10. Dezember 1677 von Sartorio übersandten) spricht auch, daß Herzogin Sophie am 14. Januar 1677 an Karl Ludwig schreibt[1]): „Nous avons icy Don Nicolo Montalban[2]) d'Hanover, qui nous est venu inviter de la part de son Maitre et Mestresse vers le carneval à un opera en musique et une Wirtschaft, qu'ils veulent faire." Und am 21. Januar schreibt sie[3]): „Le duc Jean Frideric nous a fait inviter pour le carneval à un opera en musique avec des changements de theatre sans machines, et ma niesse se veut divertir aussi avec un Wirtschaft qu'elle n'a jamais veu." Am 11. Februar[4]) ist aber dann nur von der Wirtschaft die Rede: „Nous irons à la fin de cette semaine à Hanover pour celebrer une Wirtschaft". Am 25./15. Februar: „Nostre Wirtschaft se fit hier" und: „Aujourduy chaqu'un se mettra comme il voudra et demain nous nous mettrons en chemin pour retourner chez nous." So ist also (aus unbekannten Gründen) die Opernaufführung unterblieben. „Orontea" vom Jahr 1678 ist also wirklich die erste in Hannover gegebene Oper, wie es auch in einem Kleidungsinventar[5]) heißt: „Verzeichniß derjenigen Kleider undt anderen sachen, welche von der Ersten opera 1678 exhibirt worden übergeblieben ‚l'Orontea'." Die Vorbereitungen zu dieser Oper (das zeigen die Kammerrechnungen) fallen schon in die letzten Monate des Jahres 1677; da finden sich Ausgaben für Spitzen, Schneiderlohn, Ärmel usw., 1678 dann für „Baumöhl", „vor gepapt Papier zu den ausgetheilten Zettels", „wegen des

---

[1]) A. a. O. unter diesem Datum.

[2]) Hannoverscher Hofpoet.

[3]) A. a. O.

[4]) Ebenda. Vgl. auch Zeitschr. d. hist. Ver. f. Niedersachsen, 1882, p. 136: Die Herzogin an v. d. Bussche.

[5]) Inventarium über Kleidungsstücke etc., welche zur Oper „Königin Alceste" gehören. — Staatsarch. Hannover, Cal. Des. 22, K.-G.

Comoedianten Boncour Tochter, so bey der opera auffgewartet" — im ganzen wird „auff die Opera eine Summe bezahlt von 1181 Thlr. 18 Sgr. Das Werk trägt den Titel: „L'Orontea, opera in musica dà Rappresentarsi di nuovo nel Theatro d'Hannover l'anno 1678, per ordine dell'Altezza Serenissima di Madama Benedetta Henrichetta Duchessa di Brunsvich, e Luneburg, nata Principessa Palatina del Rheno[1]).

Nach Fischer[2]) hatte Mont'Alban den Text, der von Cicognini herrührte, bearbeitet. Die Musik stammte von Cesti. Das Werk war 1649 im Teatro St. Apostoli, 1666 in St. Giovanni e Paolo gegeben, und Madama Maria Mancini Colonna, Principessa Romana gewidmet[3]). Die hannoversche Aufführung fand in der ersten Hälfte des Februar statt, die Herzogin Sophie in Iburg war von ihrer Nichte Benedicta dazu eingeladen, aber „les chemins sont si espouvantables, que je n'ay pas peu me randre à Hanover", schreibt sie am 3. Februar 1678 ihrem Bruder[4]). Die Besetzung der Rollen ist unbekannt.

Im Juli 1678 meldet die Kammerrechnung von einer Bezahlung für „Baumöhl und Wachsstapel" und (am 18. Juli:) „wegen des Comoedianten Boncours Tochter, so auf der Opera getanzet". Ob sich das noch auf die „Orontea"-Aufführung bezieht oder ob eine gesonderte Tanzdarbietung anzunehmen ist, wissen wir nicht. Jedenfalls bringt das Jahr 1679 eine neue Oper: „L'Alceste, Drama per musica dà Rappresentarsi di nuovo nel Theatro d'Hannover, l'anno 1679 per Ordine dell' Altezza Serenissima di Madama Benedetta Henrichetta . . . .". Das Vorwort des italienischen Textes[5]) vergleicht das Stück mit dem Vogel Phönix, wie der sich alle 60 Jahre sehen ließe, so erstände zu immer größerem Ruhm dies Drama alle 9 Jahre; 1661 im Teatro Grimano zuerst aufgeführt, sei es 1670 im Teatro Vendramino, „riabellito dall' autore", wieder aufgeführt und erscheine nun

[1]) Kgl. Bibl. Hannover. Kapsel: „Hannover, Operntexte 1673/90."
[2]) A. a. O., p. 14.
[3]) Galvani, a. a. O., pp. 73, 38, 47.
[4]) A. a. O.
[5]) Kgl. Bibl. Hannover. Kapsel: „Hannover, Operntexte 1673/90."

zum dritten Mal. Die Musik von Ziani (Pietro Andrea) sei erneuert von Matthio Trento, dem Hoforganisten. Die Maschinen seien von Girolamo Sertorio. Im handschriftlichen Verzeichnis der am hannoverschen Theater aufgeführten Opern[1]) finden wir: „Alceste in musikalischer Opera ward auf's neue repraesentiret 1679 F. Hortensio Mauro" und dann den italienischen Titel. Dies handschriftliche Verzeichnis nennt den Textdichter überall da, wo es Mauro ist. So scheint dieser also, der (später als Steffanis Textdichter und Freund bekannt) seit Ostern 1675 mit 400 Taler Gehalt am Hof ist, den von Aurelio Aureli verfaßten Text für die hannoversche Aufführung bearbeitet zu haben. Besonders interessiert es uns, daß Girolamo Sartorio (er nennt sich stets so, nicht wie im Textbuch Sertorio) die Ausstattung der „Alceste" besorgt hat, er, der 1693 die strungksche Alceste, die nach dem gleichen Aurelischen Text übersetzt wird, für das Leipziger Theater einrichtet und der mit unserem Meister in enge Beziehungen tritt als Mitglied der Leipziger Operngesellschaft. In Hannover scheint also der Grund gelegt worden zu sein zu diesen Beziehungen. Hier war übrigens auch Sartorio schon vor der „Alceste" als Theaterarchitekt tätig gewesen. Er hatte im April 1679 oder schon vorher „das Comoedienhaus zu erweitern", wobei der „Kunstmaler Hanß Peterßen" „Arbeit", also wohl die Ausmalung, zu verrichten hatte[2]). Sartorio führte den Titel Bauverwalter. Die Besetzung der „Alceste", zu der übrigens ein deutsches „Argument"[3]) handschriftlich erhalten ist, läßt sich nach dem schon genannten „Inventarium" angeben. Die Alceste sang „Monsieur Vicentino" (identisch entweder mit dem Diskantisten Vincenzo Antonini oder mit Vincenzo de Grandis, wofür diese Notiz spricht: „wegen einer Frauens-Persohn, so Vincenzo angekleidet"). Den „Admet" gab „Monsieur Morcelli", Trasimedes „Monsieur Josepino Simoncini (Diskant), er hatte

[1]) Kgl. Bibl. Hannover. Kapsel: „Hannover 1673/90".

[2]) K.-R. 1678/79.

[3]) Staatsarch. Hannover. Cal. Des. 22, XIX, 13. Bl. 10—12. — K.-R. 1678/79 erwähnt „die in französischer Sprache gedruckte Opera", dieser Druck ist nicht mehr vorhanden.

auch eine Rolle im Prolog. Die Antigona sang „Josepino Pitentino“ (?); Navarra, der Bassist hatte außer Meraspe noch den Pluto zu singen; „Monsieur Julianino“ (Altist Giuliano Giuliani?) : Apollo im Prolog, im Stück „Trineo“ und die Parze „Cloto“. „Monsieur Gratianini“ (Baß) hatte eine Rolle im Prolog und im Stück den „Hercole“ zu singen. Der Tenorist Borgiani gab „Lesbo, Mercurio“ und einen Jäger, den Pagen „Orindo“ gab H. Mathias Sohn, also wohl Trentos Sohn, und die Eurilla die einzige Frau „Mademoiselle Vrsulcar“ (?). Die Aufführung fand Anfang Februar 1679 statt. Die Fürstlichkeiten aus Iburg und die Herzogin von Mecklenburg waren unter den Zuschauern. Sophie fand, daß Johann Friedrichs „musiciens chantent tres cher“, daß ihr monatliches Gehalt von 50 Talern aber sehr hoch sei[1]).

Dies ist die letzte Oper unter Johann Friedrichs Regierung. Wer die Aufführungen geleitet hat, ist nicht bekannt. Von Vincenzo de Grandis wissen wir nicht, ob er Beziehungen zur Oper gehabt hat. Außer ihm kommt der Organist Matthio Trento in Frage, und es ist wahrscheinlich, daß er, als Bearbeiter des Werks, zum mindesten „Alceste“ geleitet hat[2]).

So geht also unser Meister nach Hamburg als genauer Kenner venezianischer Opern hervorragender Komponisten. Bei Cestis und P. A. Zianis Musikdramen hat er höchstwahrscheinlich persönlich mitgewirkt. Und auch Sartorios Werke werden ihm nicht unbekannt geblieben sein. Besonders stark dürfte der Eindruck von Aurelis und Zianis „Alceste“ gewesen sein, denn 1693 läßt Strungk zur Eröffnung des Leipziger Theaters eine Übersetzung des Textes fertigen und schreibt selbst die Musik dazu.

[1]) A. a. O. 26. Jan., 1, 7, 23. Febr. 1679.

[2]) K.-R. 1678/79: „den 27. Febr. 1679 dem Musicanten Matthio vor allerhand sachen“ 173 Taler.

3. Kapitel.

In Hamburg war, wie ein Trauergedicht[1]) von Christian Richter, den wir als Dichter der Oper „Sejanus“ kennen lernen werden, besagt, am 12. Mai 1679 Dietrich Becker gestorben. Mit ihm hatte unser Meister in Celle zusammen gewirkt; jetzt wird er sein Nachfolger in der Hamburger Ratsmusik. Das Kämmereiprotokoll[2]) berichtet, daß Strungk am 22. Dezember 1679 von Herrn Bantels vorgestellt wurde, der ersuchte, ihm das zu geben, „was sein antece[sor genossen, berichtet auch dabey, daß ihm zugesaget worden, daß er die 50 R.-Thlr., welche der Seel. Schop mere, als Dietrich Becker gehabt, haben solte[3]). Der Praeses antwortete, daß sein Nahme notieret und dasjenige, was Dietrich Becker Seel. gehabt ihme auch gegeben werden solte, wegen d. übrigen 50 R.-Thlr. solte angesprochen werden“.

Noch bis in den September 1680 hinein hören wir von Verhandlungen in der Kammer über Strungks Honorar und freie Wohnung[4]). Nach den Kammerrechnungen erhielt er 1681 pro Quartal 95 Tlr.

---

[1]) Hamburg, Stadtbibliothek.

[2]) Staatsarchiv Hamburg, Kämmereiprotokolle.

[3]) Nach Sittard, Gesch. d. Hamb. Musik- u. Concertwesens, Altona 1890, p. 20 waren Johann (nicht Paul!) Schop 1663 „als Augmentum Salarii in diesen beschwerlichen Zeiten jährlich auf Weinacht zum Opferpfennig und Verehrung“ 100 Reichstaler zugesagt. Im ganzen bekam er 800 Tlr. Nach seinem Tode (vor dem 12. August 1663, nicht wie Krabbe a. a. O. sagt, 1667) wurde „wegen der 3 Rhats-Musicanten . . . verabredet, daß von den 300 Rm., so Sehl. Johan Schopen zugeleget, Samuel Peter Sidon 150 Rm. und Dietrich Beckern auch künftig Jahre, und Balth. Beckern wegen der heur Jährlich 100 Rm., wofern andere Rhats-Musicanten u. in specie Sidon nichts darauf zu praetentiren“, gegeben werden sollten. (Protocollum der Camerei de anno 1661/70: 1663, 12. Augusti.)

[4]) Anhang XIV.

Die Verhandlungs-Berichte zeigen, welch trefflichen Künstlern unser Meister in Hamburg folgte: Johann Schop[1]), Johann Peter Sidon und Dietrich Becker sind wohlbekannt, vor allem auch als Violinmeister. Welche Stellung aber hatten sie und Strungk in Hamburg? Waren sie Ratsmusiker oder Direktoren der Ratsmusik? Es finden sich nämlich in älteren und neueren Darstellungen von Mattheson[2]) und Moller[3]) bis Sittard[4]) und Seiffert[5]) einander widersprechende Angaben, und auch unter den persönlich Beteiligten scheint damals keine Klarheit über diesen Punkt geherrscht zu haben, wie eine Streitsache aus dem Jahre 1719 zwischen dem Kantor Gerstenbüttel und dem Musiker Joachim Oldenburg zeigt. Das oben erwähnte Trauergedicht auf Dietrich Becker spricht von ihm als „E. E. Raths wohlbestalten Violisten" und ist ihm gewidmet als dem „Civi Hamburgensi laudatissimo Chorique Musici instrumentalis Directori meritissimo". Daß Becker und nach ihm Strungk eine Sonderstellung unter „E. E. Raths-Musicanten" einnahmen, kann man schon aus ihrer höheren Besoldung schließen. Und es heißt stets in den Rechnungen der Kämmerei im Gegensatz zu den anderen Musikern, die mit Vor- und Zunamen genannt werden: „Monsieur Strunck". Nun schreibt aber am 20. Juli 1719 der Kantor am Johanneum Joachim Gerstenbüttel[6]), der auch zu Strungks Zeit schon in dieser Stellung gewesen ist, an den Rat: „Bey meiner hiesigen Vocation in eunte Anno 1675 den 10. Februari[7]) ist mir von Keinem Directorio Instrumentali die geringste Meldung geschehen, so meiner Direction der Musica subordiniret, oder selbiger ent-

[1]) Vgl. über ihn: Kretzschmar, Gesch. d. neuen deutschen Liedes. (Kl. Handb. f. Musikgesch. IV.) p. 50f. und Krabbe, Joh. Rist u. d. deutsche Lied. (Berl. Diss. 1910) p. 124ff.

[2]) Ehrenpforte.

[3]) Cimbria literata, 1774. II. 873.

[4]) A. a. O.

[5]) A. D. B., Artikel N. A. Strungk.

[6]) Staatsarchiv Hamburg. Cl. VII., Lit. He Nr. 2, Vol. 8b, Fasc. 3. Varia betr. den Kantor Gerstenbüttel etc., 1722—1757, Fol. 33.

[7]) Mattheson, Ehrenpforte p, 353, Anm. also unrichtig.

gegen gesetzt wäre. Es hat sich auch nie Kein Zufall zugetragen, da dieses practisiret worden. Sondern ein hochweiser Rath hat offt, sonderlig zu den Extraordinären Musiquen selbst so woll Vocalisten als Instrumentisten begehret, die Ich, wann so zu wißen gewesen, gesandt habe, ja die Organisten und die Violinisten selbst haben, auch offt So woll Musicalische Sachen, als Personen selbst von mir verlanget und überkommen, wie es der Brauch bißher mit sich gebracht, und die Erfahrung am besten gelehret hat".

Anders sieht der Musiker Hieronymus Oldenburg die Sache an[1]): „Folgende Persohnen sind pro tempore von E. Erl. Hochweißen Rath Directores Musices Instrumentalis, nicht allein genennet, sondern auch auf allen Orgeln, wo der Cantor die Music hat, In der Kirchen Ein zwischen Spiel mit der Violin solo zu machen, als ein Jährliches Accidens angewiesen, auch von damahl lebende H. H. Oberalten und H. H. Leichnambß Geschworene aller Kirchen confirmiret". Dann läßt er eine Liste dieser „Direktoren" folgen[2]): Anno 1610 Wilhelm Brade, 1616 Christian Hildebrand, 1621 Johann Schop, 1665 Samuel Peter Sidon, 1667 Dietrich Becker, 1679 Nicolaus Adam Strunck, 1682 Friedrich Nicolaus Brauns[3]), 1718 Hieronymus Oldenburg.

Nun: es scheint ein Streit um Worte zu sein: beide, Gerstenbüttel und Oldenburg, sind einig darin, daß diese „Direktoren" in der Kirche „violinisieren" mußten. Nach unserem Gebrauch würden wir also vielleicht sagen: Strungk war „Konzertmeister" der Ratsmusik[4]).

Dieser Streit führt uns zur Betrachtung der Kirchentätigkeit der Hamburger Ratsmusiker im allgemeinen und Strungks im besonderen. Nach Seiffert[5]) stammt der Gebrauch der Instrumente in der Kirche aus der Zeit um 1620. Ein Aktenstück aus dem Jahr 1638, das Sittard[6]) mitteilt, zeigt

[1]) Fol. 36 des genannten Akts.
[2]) Sittard a. a. O., p. 22.
[3]) Sittard schreibt Bruns.
[4]) Seiffert (I. M. G. Sammelbände III, 94) sagt, die Ratsmusikdirektoren seien gleichsam primi inter pares.
[5]) I. M. G. S. III, 97.
[6]) A. a. O., p. 25.

die kirchlichen Pflichten der Hamburger Ratsmusikanten: Sie sollen, „so oft der Cantor ordinair figuriret, sich alle 8 des Morgens, sobald der Introitus der Musica angefangen, und zu der Vesper, wann der Hymnus angefangen wird", im Chore dem Kantor zur Verfügung stellen. „Weil dann auch bishero gebräuchlich gewesen, daß zu denselbigen Zeiten Morgens und Nachmittags in den Orgeln geblasen worden, so sollen derselben Ein, Zwey, Drey oder Vier, so von ihnen aus Ihren Mitteln von dem Organisten dazu gefordert werden, solches zu verrichten unverweigerlich seyn". Bei „extraordinairer" Musik Sonntags vor und nach der Predigt sollen nur vier von ihnen aufwarten. Und viertens, eine Vorschrift, die unseren Meister vor allem angeht: „Soll über das, wann der Cantor ordinair oder Extraordin. figuriret, einer ihres Mittels und insonderheit der pro tempore Violista mit einer Violin, auch der Lautenist, wenn es begehret wird, mit seiner Lauten auf der Orgel aufwärtig seyn", auf der Orgel, während der Chor noch 1695 vor dem Altar sang[1]). Man sieht, in Hamburg war die Instrumentalmusik ebenso siegreich in die Kirche eingedrungen, wie in Italien und Süddeutschland. Sie kam „im 17. und 18. Jahrhundert nicht nur in der Begleitung der kirchlichen Werke zu Wort . ., sondern auch als selbständige Kunst. Besonders war es die neu erblühende Violinkunst, welche die Kirche sich dienstbar machte"[2]). Es kam geradezu zu einem Überhandnehmen des „Musicierens" vor der Andacht und zu einem Vorherrschen der Instrumentalmusik vor der vokalen.

Hierüber war der Hamburger Kantor Gerstenbüttel besonders erbost. Er klagt 1685[3]), daß „wir offters Zeit unter der communion haben zwey, drey, vier, zuweilen auch wohl mehr Musicalische Stücke nicht allein von unserm Choro Musico, sondern auch die Violin zwey, dreymahl von der Orgel hören . . lassen; und mag in solcher währenden Zeit

[1]) R. v. Liliencron, Liturg.-musikal. Gesch. d. evangl. Gottesdienste. Schleswig 1893.

[2]) Sandberger, D. T. B. I, p. XXIV.

[3]) Röhlk, Gesch. d. Hauptgottesdienstes in d. evang.-luther. Kirche Hamburgs. (Göttingen 1899), p. 39.

dennoch nicht ein einziger heyliger Abendmahlgesang zur Ehre unseres Erlösers und zu deren Lieben Communicanten und unser selbst nützlicher erbauung intoniret und abgesungen werden. Ja es ist die krumme operen Schlange dergestalt tief in unsere Gotteshäuser zu solcher heyligen Zeit eingedrungen, daß man mehr acht und Andacht hat gegen dieselbe und Ihre Diener, als auf Christum". Im besonderen hat die Tätigkeit des Violinisten, welche durch die Ordnung von 1638 vorgeschrieben wird, dem Kantor mißfallen. Auch aus einem Klageschreiben Gerstenbüttels[1]) darüber vom Jahr 1719 können wir uns ein Bild machen von Strungks violinistischer Tätigkeit. Gerstenbüttel war ja mit unserm Meister 1680—82 zusammen tätig und klagte, wie wir oben sahen, schon 1685 über die vielen Violinstücke. Gerstenbüttel schreibt: „Das so genandte Zwischen-Spielen oder Violinisieren eines Stückes in der Vesper so woll, als an den Sonn- und Festtagen sub communione höret man woll. Es hindert aber offt mehr Unsere Musicam als es Ihr hilfft". Überdies sei es von der Obrigkeit „bey diesem einer gekürtzeten und Contrahirten Music Zustand" [Nb: 1719!] nicht befohlen. Denn er habe am Anfang des Jahrhunderts „von denen Oberständen" „keine categorische Antwort" erhalten können. Oft sei es geschehen, daß bei einer geringen Zahl von Communicanten der Kantor an seiner Musik „sub communione" gehindert worden sei „vom Herr Gott dich loben wir, das immer zu gesungen und nicht musiciert wird". Nach dem Schlußgesang „Gott sey gelobet" habe der Violinist dem ganzen Chor oft vorgegriffen und die noch anwesenden Communicanten „auß der Kirchen herauß violinisiret", was gegen die neue Ordnung sei, die es nach dem „Gott sey gelobet" dem Kantor freistellt zu musizieren, nicht dem „Violinisten auff der Orgel". (Worauf der Musiker Oldenburg allerdings erwidert, der Kantor sei es, der die Kommunikanten herausjage mit seiner „langweiligen Music".)

Es fragt sich nun: was spielten die Violinisten in der Kirche, „von dem Chor gantz separieret und alleinig auf

[1]) Staatsarchiv Hamburg, a. a. O.

der Orgel"? Gerstenbüttel sagt, daß sie „Stücke zu den Violinen" oft vom Organisten bekommen. („Wer ist den der Director", fragt er, „Dieser oder Jene? Ich halte nicht ohne Grund jene [die Organisten] in vieler Erfahrung".) Oder die Violinisten „spielten aus ihren theils gedruckten theils geschriebenen Werken". So halte ich es für nicht unwahrscheinlich, daß in Hamburg der Grund gelegt wurde zu Strungks bekannter, leider verlorener „Musicalischer Übung auf der Violin und Viola da gamba" von 1691 (Dresden), die außer Ciaconnen für 2 Violinen „sonaten über die Fest-Gesänge" enthalten hat. Von Dietrich Becker wissen wir ja bestimmt, daß er in Hamburg „Sonaten von einer Violin, einer Viola di gamba und C. B. über Choral-Lieder gesetzet und in der Vesper aufgeführet" hat[1]). Jedenfalls wurde in Hamburg großes Gewicht gelegt auf unseres Meisters violinistische Fähigkeiten. Ein Blick in die Rechnungen der Kirchen gibt uns weitere Bestätigung. Vorhanden sind im Staatsarchiv Hamburg die Rechnungen von St. Catharinae, St. Jacobi und von der Gertrudenkapelle. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Strungk auch in anderen Kirchen gespielt hat. Nach Sittard fand in St. Petri, St. Nicolai, St. Catharinen, St. Jacobi und St. Michaelis (hier aber nach langer Pause erst von 1687 wieder an) Musik statt „in regelmäßigem Turnus". Bei den Gottesdiensten, die jeweils ohne „Musik" waren, „trat an die Stelle des Chors die Orgel"[2]). Der Kirchenchor bestand ursprünglich aus 8 Sängern. Aber schon die „Ordnung für den Cantor" von 1642 sagt[3]): „Weil man auf dem Chor Moteten von acht Stimmen ordinari gebrauchet, und der Baß allezeit gedoppelt muß besetzet werden, so sollen hinführo Neune E. E. Raths Musicanten, sowohl an Fest- als Sontagen zu Chore gehen und pro variatione sowohl allerhand besaitete als blasende Instrumenten mit sich bringen." Hier sehen wir also noch Vereinigung von Instrumental- und Chormusikanten. Für letztere aber scheint die Zahl neun beibehalten zu sein, wie die für Strungks

[1]) Walther, a. a. O. Art. Becker.
[2]) Seiffert, I. M. G. S. III, 93.
[3]) Röhlk, a. a. O., p. 30 f.

Zeit maßgebenden Rechnungen zeigen[1]). In welchem Zustand damals der Chor war, wissen wir nicht. 1675 klagt eine Kantoreiordnung, daß es „in Hamburg an tüchtigen Vocalisten mangele“[2]). Und Gerstenbüttel beschwert sich 1685 über die Verschiedenheit der Gebräuche in den verschiedenen Kirchen und die damit verbundene musikalische Unordnung[3]). Vielleicht war es also auch 1680—82 nicht zum allerbesten bestellt. Für die extraordinären „großen Musicken“ wird der Chor verstärkt worden sein, ebenso die Instrumentalisten, deren Zahl für gewöhnlich acht betrug[4]).

Wie die Instrumentenverteilung war, läßt sich nicht genau feststellen. Jedenfalls besteht zu Strungks Zeit die Einteilung nicht mehr (wie Sittard und Seiffert[5]) meinen) in „Musici und Lautenisten“, „und zwar, daß letztere im Range nach den Musici folgten, welche allerhand ‚blasende und besaitende‘ Instrumente traktierten“[6]). Von zwei Männern wissen wir, welche Instrumente sie spielten: Brauns war nach Sittard[7]) Virtuos auf der Laute, Gerstenbüttel nennt ihn (in dem zitierten Schreiben) einen 2. Kornettisten. Auf der Orgel vertrat ihn später Oldenburg. Und in den letzten 10 Jahren seines Lebens vertrat ihn ein Trombonist in der Ratsmusik. Christoph Hartwig spielte viola da gamba[8]).

Wenden wir uns nun im einzelnen zu unseres Meisters kirchlicher Tätigkeit. Er scheint zur Gemeinde der Petri-Kirche gehört zu haben. Denn er läßt in ihr am 30. April 1681 seinen Sohn Nikolaus Friedrich taufen. Gevattern standen die durch die Oper bekannten Männer L. v. Bostel und Gerhard Schott und eine Maria Rolands[9]). In der St. Jacobi-

[1]) Anhang XV.
[2]) Röhlk, a. a. O., p. 33.
[3]) Ebenda, p. 38.
[4]) Anhang XV.
[5]) I. M. G. S. III, 94.
[6]) Sittard, a. a. O., p. 18, weist das nur für 1553 nach.
[7]) p. 20.
[8]) Rechnung St. Catharinae 1678/79.
[9]) Taufbuch St. Petri, p. 60. (Staatsarch. Hbg.) Matthias Weckmann hatte 1669 eine Catharina Roland geheiratet.

Kirche[1]), wo, wie in den anderen Kirchen, Strungk Dietrich Beckers Nachfolger war, spielte er zuerst am 26. Januar 1680 „bey Einführung des new erwehlten Heil: Leichnambs Geschworenen Behrendt Brandt", wofür er die gleiche Summe wie der Kantor und der Organist Heinrich Frese erhielt. (6 β.) Im übrigen geben hier die Rechnungen als Strungks Gehalt an: jedes Quartal 3 β, dazu noch 6 β Saitengeld. Eine Filialkirche der St. Jacobi-Gemeinde war die St. Gertrud-Kapelle, die Friedhofskapelle. Organist war dort Johann Kortkamp, Sänger Hans Sanwordt. In dieser Kapelle pflegte Ostern Joachim Gerstenbüttel „die Passion zu musiciren". Unter ihm wirkten 8 Instrumentisten. Auch in dieser Kirche spielt von 1680 an Strungk auf der Orgel. Am 11. April 1682 heißt es, daß der Violist „auff der Orgel zwischen der Passion vor und nach der Predigt Passions" (folgt unleserliches Zeichen) gemacht hat. In der Catharinenkirche spielt Strungk neben dem bekannten Organisten Johann Adam Reincken und dem „Violgamnisten" Christoph Hartwig. Man hat den Eindruck, daß die Kirchentätigkeit der Ratsmusikanten, insonderheit des Violinisten, bedeutsamer gewesen sei als ihre sonstige. Sicher hat die Hamburger Stellung den 40jährigen Strungk violinistisch noch weiter ausgebildet und ihn auch kompositorisch angeregt.

Was die außerkirchliche Tätigkeit der Ratsmusikanten betrifft, so muß ich mich auf die Darstellungen Sittards[2]) und Seifferts[3]) stützen. Neues Material zu finden, ist mir nicht gelungen.

„Sie hatten in erster Linie dem Rate aufzuwarten, alle Festlichkeiten, die dieser veranstaltete, verschönte ihre Kunst. Besondere Gelegenheit, damit hervorzutreten, boten die Ratsmahlzeiten am Tage Johannis und Peter und Pauls, der Stadttanz, festliche Begrüßungen von fürstlichem Besuch, und Ähnliches mehr"[4]). Daneben hatten sie ihr Einkommen

[1]) Zum Folgenden vgl. die Rechnungen der betr. Kirchen im Staatsarch. Hamburg.

[2]) A. a. O.

[3]) I. M. G. S. III. Matthies, Weckmann etc.

[4]) Seiffert, a. a. O., p. 94.

aus Hochzeitmusiken[1]). Die glückliche Einrichtung des collegium musicum, das 1660 von Weckmann „und zween vornehmen Liebhabern der Musik" gegründet war, hörte mit Weckmanns Tode (1674) und Bernhards Weggang von Hamburg auf, wie Seiffert nachweist im Gegensatz zu Sittards Angabe, daß diese Donnerstagskonzerte noch unter Gerstenbüttel fortgesetzt seien. Daß unser Meister dort gespielt hat, läßt sich nicht nachweisen. Der phänomenale Geiger S., von dessen Spiel in Hamburg Rist begeistert schreibt, wird wohl Samuel Peter von Sidon gewesen sein[2]).

Das Aufhören der Konzerte bedeutete einen großen Verlust für Hamburgs Musikleben. Doch seit 1678 hatte die Stadt einen Ersatz: die Oper. Damit kommen wir zu unseres Meisters bedeutsamster Tätigkeit in Hamburg[3]). Im wesentlichen sind es zwei Schriftsteller, deren Führung wir uns dabei anvertrauen müssen; vor allem Mattheson: Er hat, von 1690—1705 selbst als Sänger in der Oper tätig, im „Musikalischen Patrioten" von 1728 ein Verzeichnis der in Hamburg aufgeführten Opern gegeben[4]). Ergänzt, besonders durch Angaben über die Textdichter, wird seine Arbeit durch Mollers „Cimbria literata" (1744). Aber auch Unstimmigkeiten ergeben sich aus dem Vergleich der beiden Schriftsteller. Die Textbücher selbst liegen hauptsächlich in drei Sammlungen vor, der Matthesonschen (Hamburg, Stadtbibliothek), der von Richey angelegten (Weimar, Großh. Bibl.) und einer Sammlung in Berlin (Kgl. Bibl.).

Die erste Frage ist: Wann begann Strungks Tätigkeit für die Hamburger Oper? Richey, der seine Sammlung 1722—1727 angelegt hat, gibt Strungk als Komponisten des

[1]) Hochzeitskompositionen von Strungk habe ich nicht gefunden, doch wird er wohl solche gemacht haben. Die Stadtbibl. Hamburg besitzt mehrere von Selle, Buxtehude, J. W. Frank u. a.

[2]) Vgl. Allg. Mus. Ztg., 1881, p. 633 u. Krabbe, a. a. O., p. 128ff, der Snittelbach, Schmeltzer, N. Strungk nennt, von denen, neben Sidon aber höchstens der erste in Frage kommt.

[3]) Vgl. zum Folgenden: E. O. Lindner, D. erste stehende deutsche Oper, 1855, und Geffcken, D. erste Streit über d. Zulässigkeit d. Schaupiels. (Ztschr. d. V. f. Hamb. Gesch. III. 1851.)

[4]) Abgedr. von Chrysander, Allg. Mus. Ztg. 1877.

„Orontes“ von 1678 an, der nach einem italienischen Original gefertigt war. Doch wird er weder von Mattheson noch von Moller hierin gestützt. Aber auch nach Mattheson begann unseres Meisters Tätigkeit für die Hamburger Oper schon 1678. Er schreibt das Doppelwerk vom „steigenden und fallenden Sejanus“ Strungk zu, obschon er weiß, daß dieser erst „gegen 1680“ nach Hamburg gekommen ist[1]). Strungk kann in Hannover sehr wohl das Buch von Nicolò Minatò kennen gelernt haben, das (nach Moller[2]) von Christian Richter für die Hamburger Bühne übersetzt wurde. Denn Sartorio hatte es komponiert, und die Oper wurde 1667 (also zu Strungks hannoverscher Zeit) in S. Salvatore zu Venedig aufgeführt und Herzog Johann Friedrich gewidmet[3]). Entscheiden kann man nicht, daß der „Sejanus“ von Strungk ist. Mollers Theorie, daß das Werk von Theile komponiert sei, hat (wie schon Zelle sagt) viel für sich: eben, daß Strungk noch in Hannover war, und daß Theile alle Opern (wohl auch „Orontes“) komponiert hat. Von einem ähnlichen Gesichtspunkt aus möchte man fürs Jahr 1679 wieder Mattheson folgen: er gibt alle vier Opern dieses Jahres J. Wolfgang Franck, während Moller „Michal und David“ dem Theile zuschreibt und „Andromeda und Perseus“ unserem Strungk[4]). So bleibt die Frage nach dem Anfangstermin von Strungks Hamburger Operntätigkeit unbeantwortet. Das Jahr 1680 bringt nun aber nach dem „Aeneas“ von Franck (nach Mattheson) zwei Opern, über deren Komponisten, nämlich Strungk, die beiden Gewährsmänner einig sind: „Doris“ und „Esther“. Nach Moller[5]) war erstere von Förtsch aus dem Italienischen übersetzt. Als Dichter der „Esther“ gibt er[6]) Joh. Mart. Köler an. Diese Oper scheint zu den beliebteren Opern Strungks und der ganzen ersten Periode der Hamburger Oper gehört zu haben. Denn 36 Arien aus

[1]) Ehrenpforte, p. 353. Anm.
[2]) Cimbr. lit. II, 729.
[3]) Galvani, a. a. O., p. 88.
[4]) Cimbr. lit. II, 873.
[5]) A. a. O. II, 873 und II, 199.
[6]) A. a. O. II, 429.

„Esther“ wurden (zusammen mit 64 aus „Semiramis“) gedruckt und „mit beigefügten Ritornellen“ in Hamburg bei Rebenlein 1684 herausgegeben, 1685 dann noch einmal aufgelegt[1]). Übrigens scheint die „Esther“ in einer späteren Saison noch einmal aufgeführt worden zu sein, denn es gibt zwei Fassungen des Textbuches. Das nächste Werk, das Mattheson Strungk zuschreibt, „Die drei Töchter Cecrops“, beansprucht deshalb besonderes Interesse, weil durch einen glücklichen Fund Sandbergers die Partitur wieder ans Licht gekommen ist, bisher die älteste erhaltene deutsche Opernpartitur. Moller nennt neben der Textdichterin Aurora von Königsmarck[2]) als Komponisten Joh. Wolfg. Franck[3]). Dafür dürften manche äußere Gründe sprechen, so z. B. der Fundort der Partitur Ansbach. Eine bestimmte Entscheidung wird erst die (der geplanten Neuausgabe des Werks in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern vorbehaltene) Stilkritik ergeben können.

Als nächstes Werk Strungks nennt Mattheson „Alceste“. Wie in der gesamten Opernliteratur kaum ein Stoff häufiger benutzt ist als die Sage von Alceste, so scheint er auch in Hamburg zu den beliebtesten gehört zu haben. Vier Textbücher liegen vor[4]). Zwei ohne Bezeichnungen entsprechen genau einem von 1693. Ein Buch trägt die Bezeichnung „dritter Druck“. Bei allen haben wir es zu tun mit einer (nach Moller) von Förtsch gefertigten Übersetzung aus dem Französischen des Quinault. Der Matthesonschen Angabe, Strungk sei der Komponist, hält Chrysander entgegen, daß auf dem 3. Druck Franck angegeben ist, er nimmt ihn deshalb auch als Komponisten der ersten Fassung an. Wichtig ist nun der Druck von 1693, der Chrysander und Zelle entgangen ist. Wenn Franck Komponist auch der ersten Fassung wäre, könnte der „dritte Druck“ nicht später als der von 1693 sein, da Franck 1688 nach Spanien gegangen sein soll[5]) und daher nicht mehr die Bearbeitung der er-

[1]) Vgl. Bibliogr., Nr. 9, 10.
[2]) A. a. O. II, 430.
[3]) Moller, a. a. O. II, 202.
[4]) Vgl. Bibliographie.
[5]) Riemann, Mus. Lex., trotz Zelles gegenteil. Angaben in „Förtsch“.

heblichen Änderungen vorgenommen haben kann, die der 3. Druck gegenüber den anderen Textbüchern aufweist. Positiv aber spricht für einen früheren Termin des „dritten Drucks“ das Vorwort desselben: Darin verteidigt man sich „wegen der heydnischen Götter / die in dieser Opera hin und wieder vorkommen“; „man hat aber dennoch zum Überfluß wegen der Schwachen und Unverständigen, unterschiedliche Redens-Arthen in dieser Edition geändert.“ Außerdem habe man, trotzdem Rochas, die komische Figur, nicht für „morose und stoische Köpfe, sondern vor Leute, die einen zuläßigen Schertz lieben“ geschrieben sei, jetzt, „weil in voriger Edition ein oder andere Aria und Redens-Arth gewesen / die allen Leuten nicht gleiche wohl gefallen“, „dieselben herausgenommen / und andere zu munterer Gemüther Belustigung hineingerückt“. Nun haben 1687 die Fakultäten der Universitäten Wittenberg (juristische) und Rostock (juristische und theologische) in ihrem Gutachten „Alceste“ und „Theseus“ „wegen heydnischer Götter und Bulereyen“ getadelt[1]). Man wird also den dritten Druck zeitlich in die Nähe des Gutachtens (das gedruckt freilich erst 1693 wurde[2]), also 1687 oder 1688, zu setzen haben. In diesem Fall aber muß man für die erste oder die ersten zwei Aufführungen und die von 1693 einen anderen Komponisten annehmen als den des dritten Drucks. Denn würde man, wenn zum ersten wie zum verbesserten dritten Druck die gleiche Franckschе Musik vorhanden gewesen wäre, 1693 wieder zum ersten schlechteren Textbuch gegriffen haben? Das ist höchst unwahrscheinlich, daher wird man mit Mattheson die erste Fassung der „Alceste“ Strungk zusprechen können. Übrigens spricht schon für einen Wechsel des Komponisten, daß der dritte Druck neue Arien enthält und vor allem bei einer alten aber veränderten völlig neuen Rhythmus zeigt.

Schon 1681 hören wir von einer Wiederholung der „Alceste“; Regnard hörte eine Aufführung auf seiner „Voyage de Flandre et de Hollande, commencé le 26 Avril 1681“:

[1]) Geffcken, a. a. O, p. 18.
[2]) Ebenda, p. 19.

„Les opéras n'y sont pas mal", schreibt er über Hamburg, „j'y ai trouvé celui d'Alceste très-beau"[1]). Außer der „Alceste" gab es in diesem Jahr vier neue Opern, die nach Mattheson alle Franck gehören, mit Ausnahme der „Geburt Christi", die er Theile zuschreibt. Moller[2]) dagegen gibt Strungk „Semele" und „Hannibal". Wir können hier wieder keine Entscheidung treffen. 1682 gab man neu „Diocletian" und „Attila" von Franck (nach Mattheson), „mehr als diese zwo Opern sind in vorhabenden Jahr nicht aufgeführet". Doch wurde „Alceste" wiederholt und vom Großen Kurfürsten besucht. Der zog (nach Adelungk[3]) am 10. Juni in Hamburg ein. „Noch denselben Abend ging die junge Herrschaft nach den Operen." Der Kurprinz wurde „in der Nacht mit einer überaus raren Music beehret". „Am Sonnabend beehrte S. Churfürstl. Durchl. sampt dero gantzen Suite die hiesige Operen, Persöhnlich, woselbst das woll inventirte Stück von Alzeste gespielet ward / welche Lust denen Operisten reichlich Recompensiret worden." An anderer Stelle[4]) heißt es, daß „die opera Alceste von halb 4 bis 7 zu Ihrer Churfürstl. Durchl. und dero gantzen Hoffstatt großen Vergnügen praesentiret wurde".

Bei Mattheson aber heißt es: „Als nun zu der Zeit [„wie denn Strungk eben um diese Zeit verschiedene Opern in Hamburg aufgeführt hat"] der Churfürst von Brandenburg, Friederich Wilhelm, sich in Hamburg befanden, haben dieselbe unsern Strungk vom Rath begehret, und ihn, als dero Capellmeister bestellet." Zelle brachte dies mit dem „Alceste"-Besuch in Zusammenhang und nach ihm Curt Sachs[5]), der ein Aktenstück[6]) mitteilt, das neues Licht auf unseres Meisters Beziehungen zum Großen Kurfürsten wirft. Am

---

[1]) Regnard, Oeuvres, Ed. ster. V. 23. Geffcken, a. a. O., p. 4.

[2]) A. a. O. II, 873.

[3]) Wolfg. H. Adelungk, Kurtze histor. Beschreibg. . . . von Hamburg. Hbg. 1696. p. 182.

[4]) Fortsetzung Tratziger, Geschichte von Hamburg 1681/1707. (Staatsarch. Hamburg.)

[5]) A. a. O. 1910 p.

[6]) Anhang XVI.

13. Februar erwidert dieser auf eine Supplik der sämtlichen Kammermusikanten, daß „dero Cammer Musicus Strunck sich erkläret, daß er das Directorium nicht zu praetendiren gemeinet", und so hätten sie keinen Grund, sich weiter zu beschweren. Sachs schließt daraus, der Kurfürst habe Strungk engagieren wollen, nachdem er die „Alceste" gehört habe. Obwohl ein Blick auf die Daten (Dekret 13. Februar, Alceste Juni 1682) zeigt, daß dieser Zusammenhang nicht besteht und obwohl die Bezeichnung „dero Cammer musicus" verwunderlich ist, scheint es mir doch nicht zweifelhaft, daß es sich hier um unsern Meister handelt. Sein Ruf konnte sehr wohl an den brandenburgischen Hof gedrungen sein, auch ohne daß der Kurfürst sein Werk schon persönlich gehört hatte.

Strungks freiwilliger Rücktritt ist daraus zu erklären, daß er einen Ruf erhielt, wieder an den hannoverschen Hof zu kommen. „Sobald hatte der damahlige Bischof zu Osnabrüg und Hertzog von Hannover solches (den Ruf durch den Kurfürsten) nicht erfahren, als er ihm, weil er sein Vasall, eine Vocation nach Hamburg sandte, und ihn nicht nur zum Kammerorganisten (richtig: Hofkammerkomponisten), sondern auch zum Domherrn machte"[1]); wir sahen, daß das schon unter Johann Friedrich geschehen war.

Und Strungk zieht wieder nach Hannover, wie es scheint, mit politischen Aufträgen. Am 13. Mai war ihm in Hamburg das Osterquartalsgeld bezahlt worden[2]), am 19. Juni[3]) wird vor den Kämmerei-Verordneten eine Supplik verlesen, worin Strungk „suchet ergezlichkeit wegen transportirter mobilien und Gnadenquartals. Senatus vermeinte Ihm etwan 50 ß zu geben, gleichwie vor diesen angebracht, insonderheit, weil er den Prinzen von Hannover informiren solte, da dann ein solcher Mann leichtl. zu schaden oder Vortheil der Stadt reden könte". 50 ß werden bewilligt.

Auch von Hannover aus war Strungk noch für die Oper in Hamburg tätig: das Jahr 1683 brachte aus seiner

[1]) Mattheson, Ehrenpforte.

[2]) Staatsarchiv Hamburg, „Empfangk und Ausgabe de Anno 1682".

[3]) Protocollum der Cämmerey. 1682, Fol. 47.

Feder auf den „Hamburgischen Schauplatz“: „Theseus, Aus dem Französischen ins Teutsche übersetzet. In die Music gebracht von N. A. Struncken.“ Hier ist zum ersten und einzigen Male sein Name genannt, vielleicht weil es die erste Oper ist, die er nicht mehr persönlich geleitet haben kann. Dieser Quinaultsche, (nach Moller) von Bostel übersetzte Text gibt gleich „Alceste“ dem Chor eine nicht unwichtige Rolle, ist aber für den Komponisten deshalb bedeutungsvoll, weil er Anregung gibt, Szenen musikalisch zusammenzufassen, größere Gruppen (Chor mit Solis wechselnd) zu gestalten, auch Ansätze zu einer Art von Finale-Gebilden zeigt.

Es folgte „Semiramis“ (deutscher Originaltext nach Moller von Köler); 64 Arien aus diesem Werk wurden 1684 und 1685 (zusammen mit denen aus „Esther“) gedruckt. Während Mattheson die „Semiramis“ Strungk zuspricht, ist die Oper nach Moller[1]) von Franck. Wir werden im zweiten Teil unserer Arbeit zeigen, daß man wahrscheinlich Moller recht geben muß. Der Text gehört zu den trostlosesten Erzeugnissen der Hamburger „Dichter“; dagegen ist das Buch der folgenden Oper „Floretto“ den erfreulichsten beizuzählen. Es war gedichtet nach Christian Weises „Die triumphirende Keuschheit“ (1681)[2]), um einige „Intriguen und Maschinen vermehrt“. Nach Mattheson hat Strungk dies Werk komponiert.

Damit schließt diese kurze aber bedeutungsvolle Periode von Strungks Leben.

---

[1]) A. a. O. II, p. 202.

[2]) Allg. Mus.-Ztg. 13, 293; Zelle, a. a. O.

4. Kapitel.

Im Juni 1682 kehrt Strungk nach Hannover zurück, sein Gehalt wird aber schon von Ostern an gerechnet, und zwar bekommt er 460 Taler jährlich.

Die Regierungsübernahme durch den protestantischen Herzog Ernst August[1]) hatte eine große Veränderung der musikalischen Verhältnisse in Hannover mit sich gebracht. Mit dem Bischof Steno hatten Ostern 1680 die italienischen Musiker seine Residenz verlassen müssen. Trento war schon im Januar in Frankfurt a. M. gestorben[2]).

Johannis desselben Jahres waren Farinelli und 6 andere französische Musiker in Dienst genommen worden: aus der italienischen war eine französische Hofkapelle geworden. (Die Namen von 4 französischen Musikern lauten 1687/88: Valoix, Vezin, Bertrand, le Conte, der zugleich Tanzmeister ist seit 1685.)

Schon in Iburg hatte Ernst August sich eine französische Kapelle gehalten, vielleicht sind also einige der hannoverschen Franzosen von dort übernommen. Dort, in Iburg, hatte die Musik eine große Rolle gespielt, „il y a musique par toute la maison jusqu'aux garsons de nos enfans joue du Hackebret et de la poche", schrieb Sophie dem Bruder Karl Ludwig[3]). Und in ihren Memoiren erzählt sie, daß sie und der Herzog das Guitarrespielen liebten. Ernst August hatte, wie sein Bruder Johann Friedrich, enge Beziehungen zur italienischen Oper. Seine vielen Reisen zum venezianischen Karneval legten den Grund dazu, und die Opern, die in Venedig ihm gewidmet wurden[4]), beweisen es. Den-

[1]) 12. Okt. 1680. Vgl. Z. d. hist. V. f. Nieders. 1882, p. 143.
[2]) K.-R. 1679/80.
[3]) 11. Juli 1663, a. a. O.
[4]) Galvani, a. a. O.

noch strebt der hannoversche Hof im wesentlichen französischem Muster nach. Sophie gab ihm reges geistiges Leben, in engem Verkehr mit Leibniz.

Strungk führt in dieser zweiten hannoverschen Periode den Titel „Hofkammerkomponist“[1]). Mattheson spricht in seinem „vollkommenen Kapellmeister“ (1739)[2]) von dem „neuen abgeschmackten Titel“ eines „Hof-Compositeurs“ und nennt ihn mit dem Titel „Kapellmeister“ identisch. Es ist schwer zu entscheiden, ob Strungks Titel dasselbe bedeutet: Die Leitung der französischen Kapelle hatte Farinelli, und an deutschen Musikern waren nur da: Clamor Heinrich Abel, der Hoforganist an der Schloßkirche Anton Koberg (Strungks Schüler, 1681 Weihes Nachfolger), der Hofkantor in der Neustadt Arnold Meyer (seit Michaelis 1674 Brandeshagens Nachfolger) und (von 1681 an) der Hofkantor an der Schloßkirche Georgius Henricus Bonnius, dazu 6 Singknaben. So wird unser Meister doch vor allem als Violinist gewirkt haben und bei der Komposition der Ballette (und anderer Werke?) und deren Leitung beteiligt gewesen sein. Jedenfalls ist seine Stellung angesehener als unter Johann Friedrich; in den Kammerrechnungen steht der Name Strungk an erster Stelle, sein Gehalt ist für einen deutschen Musiker sehr hoch (Farinelli bekommt nur 40 Taler mehr), in den Kirchenbucheintragungen heißt er Monsieur Strungk, und die Fürstlichkeiten sind jetzt Gevattern bei den Taufen seiner Kinder; bei Ernst Georg (Taufe 7. März 1683) sind es der Herzog Ernst August, „wie auch der Printz Hertzog Georg und der Abt Molani, und der Graffe von der Bückeburg“; bei Sophia Charlotta (Taufe 24. Oktober 1684) ist die Churprinzessin Gevatterin.

Neben den Komödien- und Ballettaufführungen hat in dieser Zeit für Strungk das Zusammenarbeiten mit Jean Baptiste Farinelli, dem „Regente bey der Instrumental-Musik oder Conzertmeister“, wie ihn Mattheson[3]) nennt, die größte

[1]) K.-R. 1682/83, p. 216 ff.
[2]) p. 99.
[3]) Vollkommener Kapellmeister, p. 483.

Bedeutung. Er war ein hervorragender Violinist und auch als Komponist tätig[1]). Besonders scheint er natürlich für französische Musik eingetreten zu sein. Bei Anwesenheit der Königin von Dänemark im Jahre 1681 (der zu Ehren die „Alceste" von 1679, von P. Fiocco musikalisch bearbeitet[2]), wiederholt und „Helena rapita da Parido"[3]) neu gegeben wurde, beide von Valente dichterisch bearbeitet und mit Maschinen von Sartorio) soll Farinelli „die ganze Abend-Tafel durch die Arien des berühmten Lullis" haben hören lassen, „welcher alles durch seine angenehme Symphonie in Verwunderung setzte"[4]). Die hannoversche Bibliothek besitzt drei Lullysche Ariensammlungen[5]), die wohl aus Ernst Augusts Zeit stammen, aus „Alceste", „Atys" und „Thésée", bei Ballard herausgegeben.

Daß auch sonst am Hofe Lullysche Musik gespielt wurde, was ja nicht verwunderlich ist, beweist ein Studierheft, das die Oberstimmen aus den Ouvertüren zu „Triomphe de l'amour" und „Isis" enthält[6]). Auch daß an dem französisierten Hof französische Komödie und französisches Ballett eine große Rolle spielte, ist natürlich. Im Februar 1681 wurden neun französische Komödianten angenommen und ihnen jährlich 5000 Taler „vermachet"; einige von ihnen waren aus Brüssel gekommen[7]). (Nach einer „Liste pour les Comediens"[8]) lauten ihre Namen: Châteauneuf — er war der Verfasser der meisten Prologe —, le Cocq et „la femme", la Barré, Marcel, Beauvais et „la femme", Boccage et „la femme", Chasteauneuf de Bruxelles, la femme Fanchon, Lucor — und außerdem gehörte dazu „le decorateur et l'homme, qui porte les hardes aux theatre".)

[1]) Vgl. Fischer a. a. O., p. 26, 27, und Riemann in „Die Musik" X, 323 ff.

[2]) Kgl. Bibl. Hannover. Kapsel: Operntexte Hannover 1678/93.

[3]) Ebenda.

[4]) Fischer, a. a. O., p. 25 (nach Malortie).

[5]) Ms. IV, 411—413.

[6]) Hannover, Kgl. Bibl., Ms. 416: „Règles très faciles pour apprandre à jouer de la Flute, et pour apprandre la Musique".

[7]) K.-R. 1680/81, p. 251.

[8]) Staatsarch. Hannover. Cal. Des. 22, XIX. Nr. 63, Fol. 5.

Vor Strungks Neueintritt in Hannover hatte es schon zwei Balletts gegeben, Ende März 1681: Le Charme de l'Amour, Mascarade mise en Balet Dansé Sur le grand theatre d'Hannover Par Madame La Princesse. En presence de leurs Altesses Serenissimes. Au retour Monseigneur le Duc son Père à qui elle donne ce divertissement de Carnaval[1]). Und bei der Anwesenheit der Königin Sophie Amalia von Dänemark gab man (außer den oben genannten Opern) „La Chasse de Diane, Balet champestre, Dansé sous une grande feuillet, au grand jardin du Leiné (en presence de la Reine Mere du Roy de Dannemarc) pour le divertissement de sa Majesté. Hannover 1681"[2]). Von wem die Musik (deren Besetzung und Ausdehnung aus der Beschreibung zu ersehen ist) herrührt, ist nicht bekannt.

Das Jahr 1682 brachte eine neue Aufführung. Als das junge Paar Georg Ludwig, Ernst Augusts ältester Sohn, und Sophie Dorothea, die Tochter Georg Wilhelms und der Eleonore d'Olbreuse, am 19. Dezember seinen Einzug in Hannover gehalten hatte, gab man „par ordre exprès de Son Altesse Serenissime", „la pièce des amours de Diane et D'Endimion"[3]). Voraus ging ein „Prologue en Reiouissance du Mariage . . . par leur très humble, très obeissant et très respectueux serviteur de Chasteauneuf": „L'Amour" und „la Renommée" unterhalten sich über die Hochzeit, worauf „l'Amour" die „plaisirs" ruft, die zwei Entrées tanzen. Als in der 3. Szene „un plaisir" und „la Jeunesse" über ihre Bedeutung sprechen, erklärt ihnen „l'Amour", daß sie doch noch wichtiger sei als beide. Da erscheint „la Discorde" „dans un char magnifique qui est celui de Junon". „Amour" beruhigt die ängstliche „Beauté": „la discorde, où je suis est toujours impuissante". Und „Discorde" will auch — nach einer langen Rede —, ohne Schaden zu tun, heimkehren mit den Worten: „mon cœur de leur bien ne sera plus

[1]) Kgl. Bibl. Hannover, Memoiren Ernst August 63; Herz. Bibl. Wolfenbüttel. Vgl. Fischer a. a. O., p. 20.

[2]) Kgl. Bibl. Hannover, ebenda. Herz. Bibl. Wolfenbüttel. Fischer a. a. O., p. 20.

[3]) Kgl. Bibl. Hannover. Memoiren Georgius R. et El. Tom. I.

jaloux"; doch „Amour" ruft trotzdem Jupiter an, denn:

„il faut que tu porte la peine
„d'avoir voulu nuire a leurs feux."

Und „Jupiter lance la foudre, qui va briser le char dans lequel est la discorde, tous les morceaux se séparent et paroissent enflammés au milieu de lait. Ils se perdent de plusieurs costés du Theatre et la discorde tombe dans les enfers". „Il ne s'est jamais rien fait de si hardi ni de si surprenant que cette machine, et ce mesme char si superbe et si brillant paroit en un clein d'œuil tout en feu et en pieces sans que les spectateurs puissent découvrir coment se font des choses si extraordinaires." Es folgen Chöre und Soli der „plaisirs", Tänze und Verteilung von Früchten. Nachdem „Amour" und „Renommée" verschwunden sind, erscheinen auf der ersteren Geheiß mehrere Götter, „dans une machine extraordinaire, qui occupe tout le theatre, et forme une Manière de decoration, qui offre a la vue le plus pompeux spectacle qu'on puisse jamais inventer". Dann heißt es weiter: „On a jugé apropos de Chanter cette Scene en langue allemande pour diversifier plus agreablement les plaisirs de cette feste. Mons: Stronck [sic] la traduit et en voici les parolles." Nun folgt ein Duett von Juno und Venus, dann eines von Pallas und Mars, zu denen sich Victoria gesellt; dann Chor, Arie der Venus und, während die Maschine wieder in die Höhe geht, wieder Chor. In flüssigen Versen wird das Paar gepriesen und die Stadt Hannover, der durch den Einzug des jungen Paares „ganz überschwenglich wol geschehen".

Ich glaube, man geht nicht fehl, wenn man aus dem Umstand, daß Strungk die Übersetzung dieser Szene gefertigt hat, schließt, daß er zum mindesten die Leitung der Aufführung gehabt hat. Farinelli kann sie nicht geleitet haben, da er unter den Tänzern zu wirken hatte. Und vielleicht rührt auch von Strungk die Musik her zu den Chören, Entrées, Arien und Duetten dieses Prologs. Man hatte doch den in Hamburg als Opernkomponist berühmt Gewordenen nicht umsonst in der Kapelle. Genannt ist der Komponist im Textbuch nicht. Wohl aber kennen wir aus ihm die

Namen der meisten Mitwirkenden: Die französischen Komödianten geben die Sprechrollen, Châteauneuf z. B. den Jupiter. Die Sänger der Götterrollen, die also die Strungkschen Verse zu singen hatten, sind nicht genannt. Die Mitwirkenden in den Entrées waren: „Plaisirs chantans“: „Mrs. Vezin, Valois (die Musiker) et les deux petits Jemme“ (wohl Kinder des Tanzmeisters). „Plaisirs dansans“: außer einigen Komödianten der Musiker le Comte und Gouri, vielleicht einer der beiden in den Kammerrechnungen nicht mit Namen genannten Musiker. Vielleicht gehörten auch zur französischen Kapelle jene „deux Joüans de la Flutte“ in der 7. Szene: „Mrs. de la Garesine et Frelot.“ In dieser Szene tanzt neben dem (sonst nicht bekannten) Dupré Farinelli.

Im Textbuch folgt dem Prolog eine französische Beschreibung des Stückes „Les Amours de Diane et d'Endymion“. Der Verfasser ist nicht angegeben. Fischer meint, vielleicht sei es die gleichnamige Oper von Sablières, wofür dies spricht, daß die beim Dichter Guichard bestellte Oper am 3. November 1671 bei der Hochzeit des Herzog Philipp von Orleans mit Elisabeth Charlotte von d. Pfalz, Sophiens Nichte, aufgeführt war[1]). Gegen die Aufführung des Stückes als Oper in Hannover spricht aber, daß in dem hannoverschen Buch nicht der ganze Text gedruckt ist, sondern nur der einzelner Gesänge, so im 2. Akt: „un berger chante ce recit, Mr. Vezin?“ Außer in den Entrées der „bergers“, „paysans“ und der „fureurs“ kommt dann Musik vor im 2. Akt, wenn der Lichtgott zur Erde steigt „au son d'une agreable simphonie“. Die Mitwirkenden sind die gleichen wie im Prolog, Farinelli tanzt diesmal ein Solo (1. Entrée des Bergers). Neu ist unter dem Chor der Hirten der Musiker Bertrand, sonst nicht bekannt ist de la Croix. Auch einige Offiziere und Pagen wirken noch mit. Im 4. Akt wird ein plattdeutsches „Bauren-Lied“ gesungen, und im 5. Akt finden wir wieder deutsche Verse, die das junge Paar feiern. Wahrscheinlich stammen auch diese deutschen Einschiebsel von Strungk her.

[1]) Nur das (nach Sandberger) „sehr schwache“ Textbuch erhalten. Vgl. Nuitter et Thoinan, les Origines de l'opéra français. 198ff.

Von einer schöpferischen Mitwirkung unseres Meisters bei den folgenden Prologen und Stücken melden die Beschreibungen nichts. Im April 1684 schreibt Herzogin Sophie an „Madame de Harling à Hanover“[1]): „An die Comedianten wollen sie doch im namen des Herzugs befelen, sich bereit zu halten, so balt als müglich Jupiter undt Semele zu spillen, dan wir es noch einmal wollen sehen“. Von der „Semele“ spricht auch Châteauneuf[2]) gelegentlich einer Aufführung zu Ehren der Hochzeit von Sophie Charlotte mit „Monseigneur le Prince Electoral de Brandenbourg“, dem späteren ersten preußischen König: „Son Altesse Serenissime Monseigneur le Duc d'Hannover après avoir fait a sa cour tout ce que le theatre peut fournir de plus riche et de plus pompeux Dans les grands spectacles de psiché, et de semelé, a voulu choisir pour cette occasion la galante Comedie de l'inconnu, dont les decorations, la Musique, les Ballets et generallement tous les agréemens, qui en dependent sont executés avec une magnificence si extraordinaire, que l'on est contraint d'avouer qu'il n'appartient qu'a ce grand Prince a donner des divertissements de cette importance.“ Die „Psyche“, von der hier die Rede ist, hält Fischer für das von Corneille, Molière und Quinault[3]) 1671 verfaßte Stück, zu dem Lully Musik schrieb. Über jene „galante Comedie de l'inconnu“ heißt es bei Fischer[4]): es sei „wahrscheinlich das seit 1675, auch bei Anwesenheit der Herzogin Sophie in Paris (1679), mit ungewöhnlichem Erfolg aufgeführte Lustspiel „l'inconnu“ von de Vizé und Thomas Corneille“. Zu der hannoverschen Aufführung hatte „Monsieur des Brosses“ „toutes les Entrées de Ballet“ gemacht. „Monsieur Farinelly en [„de ce spectacle“] a composé la Musique.“ Voraus ging ein Prolog, „meslé de recits, de Machines, de Musique, et de Ballets“, wiederum von Châteauneuf verfaßt. Die Personen sind: „Le fleuve Leiné, Vertumne, chantans, Mr. Vezin, Mr. Courbesatre, Venus, L'Amour, L'Hymen, Flore, Jupiter, la

[1]) Zeitschr. d. hist. V. f. Nieders. 1895, p. 53.
[2]) Kgl. Bibl. Hannover, Memoiren Sophia Charlotta 165 a. 2°.
[3]) Nuitter et Thoinan, les origines de l'opéra français, p. 218.
[4]) A. a. O., p. 20.

Jeunesse und un plaisir chantant (le cadet Châteauneuf)." Der musikalische Teil dieses ganz nach Art der früheren gearbeiteten Prologs besteht wieder in Tänzen (Faunes, Silvains, Jeux, Plaisirs, Bergers), Chören und Sologesängen. Dann: „L'Hymen, et l'Amour descendent en terre dans une machine admirable au son d'une symphonie de toutes sortes d'instruments." Tänzer sind: Farinelli, le Comte, der Zeller Musiker Pecour, Goury und Rionville, der vielleicht mit jenem Bourionville identisch ist, den die Herzogin Sophie 1685 in Göhrde so lustig findet: „er ist wie der Bourgeois gentilhomme"[1]), schreibt sie. Außerdem de Brosses und eine Mademoiselle Vintourini. Über den Verfasser der Musik verlautet nichts.

Dagegen ist der Komponist der beiden aus dem Jahr 1685 erhaltenen Stücke bekannt: Valoix. Am 6. Oktober 1685 war Sophie Charlotte von Brandenburg von einem Sohn (Friedrich August) entbunden worden. Zur Feier dieses Ereignisses fand im November eine Aufführung statt von „le toison d'or"[2]). Sie mußte, wie es im Buch[3]) heißt, in Eile vorbereitet werden, deshalb ist nicht der ganze Text, sondern nur eine Beschreibung der Maschinen und Dekorationen gedruckt worden, und diese sollen das Prächtigste und Neueste sein, was man sehen kann. „Monsieur du Cormier (Komödiant) a fait les machines, Monsieur Valois toute la musique et Monsieur Le comte, Mre. à danser de la cour, les Entrées de Ballet." Fischer weist auf die „lyrische Tragödie von Corneille" hin, die mit Musik eines Ungenannten aufgeführt war zu Neubourg a. d. Eure, im Schlosse des Marquis de Sourdeac (1660) und in Paris (1661)[4]). Der hannoverschen Aufführung voraus ging der obligate Prolog von Châteauneuf, in dem Mars, L'Amour, Mercure, Melpomene und Thalia auftreten.

---

[1]) Zeitschr. d. hist. V. f. Nieders. 1895, p. 75.

[2]) Nicht am Tage der Geburt, wie Fischer a. a. O., p. 20, sagt. Vgl. auch Sophie an Karl Ludwig a. a. O. 5./15. November 1685.

[3]) Kgl. Bibl. Hannover. Memoiren Sophie Charlotte.

[4]) Riemann, Opernhandbuch, p. 241.

Melpomene sagt darin:

„La toison Dor, ma sœur, que chachun Idolatre,
Va Remplir ce fameux Theatre,
Mais avec tant d'esclat, tant de Charmes diuers,
Qu'a peine la force des vers
E'sgalle la magnificence
Du maitre dont les soins en ont fait la déparse."

Am 24. November[1]) desselben Jahres wurde „sur le grand theatre de Hannover" zur gleichen Feier ein Ballett getanzt. Im „Sujet du Balet" wird gepriesen „le grand nombre des acteurs necessaires pour l'Execution de ce spectacle, l'agreable mélange de récits, chansons, simphonies, Balets, machines, changements de Theatre, la beauté des habits et la nouveauté du sujet rendent ce divertissement magnifique". Bellone erscheint auf einer Wolke „au bruit des trompettes et des timbales". „Les plaisirs descendent sur un grand nuage tandis qu'une agréable Simphonie de Violons, Flutes et Hautbois accompagne leur dessente." Der Hohepriester erscheint „tandis que la simphonie ioue une marche." Die Maschinen sind von du Cormier, „Mr. de Valois a composé toute la musique, Mr. le Conte a composé tous les Balets, et Mr. de Floridor commedien de son Altesse Serenissime a fait les Vers." Der Inhalt des Balletts ist: „Le triomphe de la paix." „La paix protectrice de cette heureuse contrée, en ayant chassé Bellone dont la presence importune pouvoit apporter quelqu'obstacle a la joye publique, choisit un grand bois prest de Hannover pour la sçene du spectacle qu'elle prepare par l'ordre de Jupiter. Elle inuite les habitans de ce lieu a y venir marquer la joye qu'ils ressentent de la naissance du Jeune Prince Federic Auguste, et conduit ensuite tout ce peuple au sacrifice qu'elle a ordonné pour rendre grace au maistre des Dieux d'un present si considerable et qui comble toute la Prouince de gloire et de bonheur."

[1]) Handschriftliches Datum auf dem Buch, Kgl. Bibl. Hannover, Memoiren Sophie Charlotte, 165a.

Die 1685 in Paris aufgeführte „Idylle de la paix“ von Racine, mit Musik von Lully[1]), hat zu diesem Ballett vielleicht angeregt, direkt scheinen die beiden Stücke aber nichts miteinander zu tun zu haben.

Was unseren Meister betrifft, so ist es, wie wir sehen werden, nicht sicher, ob er an der Aufführung dieses Balletts noch teilgenommen hat. Bei den anderen aber ist es höchst wahrscheinlich, daß er, wo nicht schon bei der Kompostion, doch bei der Aufführung mitgewirkt hat.

Das Jahr 1685 bringt Strungk einen harten Schicksalsschlag. Nachdem ihm im vorigen Jahr der Bruder Christian Friedrich gestorben war, verliert er jetzt, am 28. August, seine Mutter. Erst spät scheint den Sohn die Nachricht erreicht zu haben; erst am 20. Dezember schreibt er in Venedig ein ergreifendes Ricercare auf den Tod der Mutter, „Catherinen Marien, gebohrne Stubenrauen“.

Den Herzog Ernst August hatte weder seine Verheiratung, noch nachher der Regierungsantritt in Hannover abgehalten, oft nach Venedig zum Karneval zu fahren. 1685 unternimmt er sogar zwei Reisen dorthin. Auf der ersten, bei der er am 2. Februar in Venedig eintraf[2]), wurde ihm die Oper „Penelope la Casta“ von Matteo Noris und Carlo Pallavicini gewidmet[3]). Wegen der Niederkunft seiner Tochter kehrte er frühzeitig in die Heimat zurück und traf dort im September ein. Anfangs Dezember dann wieder aufbrechend, kommt er Anfang Januar abermals nach Venedig[4]).

Aus dem Datum des genannten Ricercares zu schließen (20. Dezember 1685), muß Strungk entweder schon die erste Reise von 1685 mitgemacht haben und dann in Italien geblieben sein, oder bei der zweiten Reise früher als der Herzog in Venedig angekommen sein. Jedenfalls ist unser Meister 1686 mit Ernst August dort. Das war eine vom Herzog noch einmal mit gewaltiger Pracht unternommene Reise. Von den Regatten und Serenaden geben außer einer

[1]) Oeuv. de Racine, nouv. Ed. 1886, IV, 79ff.
[2]) Fischer, a. a. O., p. 9.
[3]) Galvani, a. a. O., p. 124.
[4]) Fischer, a. a. O., p. 9.

Beschreibung von Dr. Alberti[1]) einige Rechnungen ein gutes Bild[2]). Von hannoverschen Musikern waren mit Strungk Farinelli und Vezin[3]) im Gefolge. Auch solche Künstler, die früher in Hannover gewesen und Strungk daher bekannt waren, wirkten bei den Festlichkeiten mit, so der Theorbist Romanino und der Bassist Venago. Die Hauptrolle bei allen Aufführungen scheinen gespielt zu haben: die Sängerin Agnesina, Farinelli und Antonio Gianettini, der Opernkomponist, der sich auf den Rechnungen „Maestro di Capella di S. A. S." nennt. Strungk kann, wie wir sehen werden, die Regatta und die Serenaden des Juni nicht mehr mitgemacht haben. Wohl aber kann er die — wahrscheinlich im Karneval 1686 gegebene — Oper „Teodora Augusta"[4]) gehört haben. Das im Teatro Vendramino gegebene Werk (das Ernst August von Caspar Torelli gewidmet wurde) war von Morselli gedichtet und von Domenico Gabrieli komponiert. Außerdem gab es im selben Jahre noch zwei Opern von Dom. Gabrieli, die eine Ernst Augusts Sohn, Maximilian Wilhelm, dem General der Republik Venedig, die andere Ernst Augusts Mätresse, der „Baronessa di Platen d'Hannover", gewidmet, endlich, Sophia Dorothea gewidmet, eine Oper Pallavicinis „Amore inamorato".

Nach dem Karneval brach man nach Rom auf, aber ohne Strungk. Der schreibt am 12. April 1686 aus Venedig an den Herzog[5]): er habe vor der Abreise nach Rom durch den Oberkriegssekretär Corvey um einige Wochen Urlaub gebeten, damit er sich nach Speyer begeben könne, um einen schweren „in Hamburg hangenden Processus, wovor nach Speyer solte appelliret werden", dort selbst zu vertreten. Und so habe er sich (trotzdem er von Venedig datiert, schreibt er so), da ihm in Venedig nichts zu tun befohlen sei, auf einige Zeit nach Deutschland begeben. Der Seinigen ganze Wohlfahrt hänge an dem Ausgang des Pro-

[1]) Kgl. Bibl. Hannover. Memoiren Ernst August, 64.
[2]) Staatsarch. Hannover, Cal. 22. K. G. XI, 48; Cal. 22, XIX, 64c.
[3]) Dieser nach Fischer, a. a. O., p. 9.
[4]) Galvani, a. a. O., p. 33. Exemplar in Kgl. Bibl. Hannover.
[5]) Anhang XVII.

zesses. Er hoffe, sein Vorgehen werde nicht in Ungnade aufgenommen werden. Doch diese Hoffnung trog ihn. Der Herzog verfügt (Rom, 21./31. Mai 1686): daß, da Strungk „sich hierdurch (die Abreise) und sonsten also betragen, daß Wir ihn in Unsern Diensten länger zu laßen nicht gemeinet", die Räte ihm in Hannover, wohin er sich „ohn von Uns verlangte Beuhrlaubung" begeben habe, seine Entlassung mitteilen sollen. Da Strungk dem Agenten in Venedig, Mendelin, seit seiner Ankunft 67 Taler schulde, so solle ihm diese Summe von der Gage abgezogen werden.

Das ist das Ende von Strungks Wirken im Dienste des hannoverschen Hofes.

Ungeklärt bleibt an dem Konflikt mit dem Herzog einmal der Anlaß zu der Reise Strungks: über den Prozeß war im Hamburger Staatsarchiv nichts zu finden. Möglich ist, daß es sich noch immer um den — oben erwähnten — Hypothekenprozeß vom Jahre 1667 handelt, da Strungk damals schon sagt, daß „die processen alda ziemlich lang auffgehalten" werden. Nichts wissen wir jedenfalls über das Resultat des Prozesses. Dann bleibt unbekannt, wodurch, abgesehen von der Reise, Strungk den Herzog erzürnt hat: vielleicht hat er ein allzu selbstbewußtes, kühnes Wort gesprochen. Merkwürdig ist, daß der Herzog davon spricht, daß Strungk „ohn verlangte Beuhrlaubung" gegangen sei. Freilich, als er schriftlich um Urlaub bittet, ist er schon — ohne die Entscheidung abzuwarten — unterwegs.

Einträge in den Kammerrechnungen zeigen den traurigen Abschluß in Hannover. Unter „Besoldung" heißt es da (1685/86): „dem Hof Cammer Componisten Nicolaus Adam Struncken, gantzjährig, so aber meistens zu befriedigung seiner Creditorn ist verwendet worden, 460 Thaler." Es scheint also, daß Mendelin in Venedig nicht der einzige Gläubiger gewesen ist. Strungkens Frau wird noch ein Quartal — Ostern bis Johannis 1686 — Gehalt gezahlt[2]), „womit solche Besoldung aufgehoben".

---

[1]) Anhang XVIII.

[2]) K.-R. 1686/87.

Auch die Einkünfte aus Einbeck hören auf[1]): Am 17. Oktober 1686 schreibt Ernst August an den Senior und die Capitulares des Stifts, daß er „aus gewissen ursachen" den „gewesenen Hof Musicum Johann [sic] Adam Strunck des bißhero in dasigem . . . . Stifft gehabten beneficii zu privieren bewogen worden" sei und „resolvieret" habe.

* * *

Für die nun folgenden einunddreiviertel Jahr versiegen die archivalischen Quellen fast ganz. Wir wissen über unseres Meisters Leben in dieser Zeit eigentlich nur, was Mattheson und Walther erzählen. Bei ersterem heißt es: „Darauf ist er (Strungk) mit dem Hertzoge und Bischof nach Italien gereiset, und hat sich etliche Jahre daselbst aufgehalten." „Etliche Jahre" ist jedenfalls übertrieben, da Strungk schon Januar 1688 in kursächsische Dienste tritt. Auf seiner Rückkehr aus Italien, erzählt Mattheson weiter, sei unser Meister zum zweiten Male in Wien gewesen, wo er sich „auf dem Clavier, so wie ehmals auf der Geige vor dem Kaiser hören lassen, der ihn auch wiederum mit einer güldenen Kette beehret. Biber hat ihrer drey gehabt; Strungk zwo".

Das Datum dieses Wiener Aufenthalts nun können wir jetzt genauer bestimmen: Eines der neu aufgefundenen Klavierstücke[2]) ist nämlich überschrieben: „Capriccio 1 mi Tuoni di Signore N: A: Strunck, Vienna il 8. Julii ao 1686." Strungk hat sich also gleich, nachdem er in Venedig den Herzog verlassen, oder von Speyer aus nach Wien begeben. Daß er von dort aus nach Dresden gekommen sei, wie Mattheson erzählt, ist unwahrscheinlich, er müßte dann $1^1/_2$ Jahre in Wien geblieben sein. Vielmehr dürfte er zurück nach Italien gegangen sein.

Vielleicht darf man in diese Zeit die Begegnung mit Arcangelo Corelli setzen, von der Walther die bekannte hübsche Anekdote zu erzählen weiß: „Strunck wurde . . . nachgehends bey Hertzog Ernst Augusten, Violinist, gieng

[1]) Anhang XIX.
[2]) Bibliogr. Nr. 12.

mit diesem nach Italien, und hatte daselbst zu Rom mit dem Corelli folgende avanture, daß, als dieser ihn befraget: ob er ein Musicus sey? und er geantwortet: ja, er spiele das Clavier, und wolle er ihm zur Violin (wenns beliebig) accompagniren; als dieses geschehen, und er weiter befraget worden: ob er gar nichts auf der Violin spiele? weil er ein so grosser Meister auf dem Clavier sey; und er solches folgender gestalt beantwortet: ja, so etwas, auch hierauf etwas schlecht sich hören lassen, und Corelli gesprochen: er habe einen ziemlichen Strich, und sey es Schade, daß er sich nicht ferner exercire; er sodann mit verstimmter Violin dergestalt gespielet, daß Corelli in diese Worte ausgebrochen: Herr, ich werde hier der Ertzengel (Arcangelo) genennet, ihr aber möget wohl der Ertzteuffel darauf heissen!"

Diese Anekdote und daß Strungk sich in Wien auf dem Klavier hat hören lassen, zeigt, was auch die Werke ergeben, daß unser Meister es wie auf der Violine so auch auf dem Klavier zu großer Virtuosität gebracht hat. Auch in seiner Dresdener Stellung spielt die Tätigkeit am Klavier eine wichtige Rolle.

5. Kapitel.

Durch wessen Vermittlung Strungk nach Dresden gekommen ist, wissen wir nicht. Möglich ist, daß der Kurfürst Johann Georg III., der im Anfang des Jahres 1685 in Venedig weilte[1]), den Komponisten dort kennen gelernt hat. Auch Beziehungen Strungks zu Carlo Pallavicini, dem Leiter der Dresdener Oper, könnte man annehmen. Pallavicini war 1685 in Venedig, in welchem Jahre seine Oper „Penelope" Ernst August von Hannover gewidmet wurde. Auch im Juni 1686[2]) und im August und September 1687 war er dort und besorgte Engagements für die Dresdener Kapelle[3]). Bei einem dieser Venezianer Aufenthalte mag er mit Strungk zusammengekommen sein und ihn später, als der Vizekapellmeister Ritter demissionierte, als Nachfolger vorgeschlagen haben.

Wie dem auch sei: am 26. Januar 1688 erhält Strungk in Dresden eine Bestallung als Vize-Kapellmeister und Kammerorganist[4]). Am 30. legt er den Diensteid ab[5]). Christian Ritter, der seit 1683[6]) Vizekapellmeister in Dresden

[1]) Fürstenau, Zur Gesch. d. Mus. u. d. Theaters am Hofe d. Kurf. v. Sachsen. 1862. I, 277.

[2]) K. S. H.-Staatsarch. Dresden. Loc. 8572. Allerhand Briefe aus Italien 1685/86, darinnen Briefe von P. aus Venedig, Juni 1686.

[3]) K. S. H.-Staatsarch. Loc. 8687. Cantorey-Ordnung, pp. 1581—1707. Fol. 362ff. Am 19. Aug. 1687 schreibt Pallavicini: „. . . . Unterthänigst gebe ich den Rath, und Wehre auch Wohl gethan, dass man Zwey Cori von Musici machte, Welches ich Ihro Churfl. Durchl. Mündlichen vortragen werde, den Wegen den Früdens, und wegen der Einikeit dieser Zweyen Nationes und ist solches von Nöthen, damit Ihro Churfl. Durchl. recht bedienet wird."

[4]) K. S. H.-Staatsarch. Loc. 33343. Bestallg. Fol. 537. Vgl. M. f. M. 1881. p. 1ff.

[5]) K. S. H.-Staatsarch. Loc. 32974. „Pflichtbuch" 1680 - 91.

[6]) „Pflichtbuch", ebenda.

gewesen war, hatte „seine dimission verlanget". Kapellmeister war Christoph Bernhard, der bekannte Schüler Heinrich Schützens, „Camerae ac Theatralis Musicae Praefectus" Carlo Pallavicini, der Opernkomponist. Beide waren Strungk vorgesetzt, Pallavicini freilich starb schon drei Tage nach unseres Meisters Anstellung.

Strungks Aufgaben waren diese: auf Anordnung der beiden Kapellmeister, also in Wirklichkeit Bernhards, hatte er „sowohl in der Kirche als bey der Taffel mit seinen eigenen und anderen Compositionen die Music zu bestellen und zu dirigieren". Wenn der Kapellmeister selbst die Leitung hatte, hatte Strungk „bey der Taffel, ingleichen bey Comoedien operen und wo es sonst nöthig, mit Instrumental Sachen auf zu warten". „Fürnehmlich und ordentlich aber an denen Fest- und Sonntagen" sollte er „nach Erfordern die große oder kleine Orgel, item bey der Taffel oder wo es sonst nöthig das kleine Clavi-Cimbel tractiren". Für den Fall, daß der Hoforganist nicht spielen kann, hat er auch in den Wochen-Predigten und Vespern die Orgel zu schlagen. Als Honorar werden ihm 500 Taler vermacht, wozu dann noch 100 als Zulage kommen für Mitbeobachtung des Operndienstes. Was letzteren betrifft, so sollen Bernhard und Strungk „neben einander" „der Opern wahrnehmen" und untereinander ausmachen, wer jeweils die Leitung haben soll. Hierüber haben sie sich nach Pallavicinis Tod besonders verglichen[1]). Es boten sich also Strungk in seiner Dresdener Stellung kompositorische und reproduktive Aufgaben für die Kirche, die Kammer und das Theater; das „Violinisieren" scheint die geringste Rolle gespielt zu haben.

Nach Fürstenau[2]) musizierte unser Meister „am Sonntag den 26. Februar zum erstenmale beim ordentlichen Gottesdienste, jedoch nur mit den deutschen musicis, weil die Italiener sich dessen geweigert".

---

[1]) Vgl. Strungks Neubestallung 1692, K. S. H.-Staatsarch., Bestallungen de Anno 1691, 1692. Rep. C II. Gen. N. 1968. Fol. 507 ff.

[2]) A. a. O., I, 301. Quelle?

Diese Weigerung steht offenbar in Zusammenhang mit einem Streit, der sich an einen für Strungk wichtigen Theaterauftrag schloß. Pallavicini hatte die von seinem Sohne Stefano gedichtete Oper „l'Antiope" unvollendet hinterlassen[1]). Und zwar war die Partitur, wie es scheint, nach seinem Tode im Besitz der italienischen Musiker, die — an Zahl sechs, mit dem Bassisten Fedeli an der Spitze — zwei Chören von 13 und 10 deutschen Musikern (die Kapellmeister, Kantor und Organist nicht gerechnet) gegenüberstanden. Kurfürst Johann Georg III., der sich im März 1688 nach dem Haag begibt, um mit Wilhelm von Oranien, den Lüneburgern und Brandenburg Rücksprache zu nehmen über Maßregeln gegen Frankreich[2]), befiehlt vor seiner Abreise dem Oberhofmarschall von Haugwitz, die Oper Pallavicinis den Italienern abzufordern und Strungk zur Vollendung zu übergeben. Am 31. März gelingt es endlich dem Haugwitz, die Partitur zu erhalten, nachdem bis dahin die Italiener sich schroff geweigert haben, sie herauszugeben. Nun aber inszenieren sie einen regelrechten Streik: Sie weigern sich, unter des Vizekapellmeisters Leitung „bei der Hoff-Capella aufzuwarten". Nachdem man ihnen klargemacht hat, daß dann bei etwa eintretender Unpäßlichkeit Bernhards „schlechte Aufwartung" beim Gottesdienste sein würde, und nach mehrfacher „ihnen gethanen remonstration" lassen sie sich so weit herbei, in Gegenwart des Geigers Backstroh zu erklären, daß sie „in abwesenheit und bey unpäßligkeit des Capellmeisters Bernhardi allenfalls, und sonst nicht, unter des Vice Capellmeisters direction, sich gebrauchen" lassen wollen. Dessen Kompositionen wollen sie aber „keines weges" annehmen. Der eigentliche Urheber dieses Streits war der im Mai 1687 „aus Beyreuth anhero gekommene"[3]) Rüggiero

[1]) Zum folgenden: K. S. H.-Staatsarch. Loc. 8687. Cantoreyordnung pp. 1581/1707. Fol. 368ff.

[2]) Allg. D. Biogr., XIV, 384.

[3]) Pflichtbuch. K. S. H.-Staatsarch. Loc. 32974. Am 2. Mai werden vereidigt: „Carolus Palavicini Musicus Camerae et theatralis praefectus, Sergius della Donna Sopranista, Rogerius Fedeli Bassista, Antonius Justachini Altista."

Fedeli, der schon in Bayreuth nicht gerade verträglich sich gezeigt zu haben scheint[1]). Haugwitz stellt sich scharf auf Strungks Seite: Im Gegensatz zu den Italienern, die nicht „durchgehends solche vortrefliche subjecta seyn", hält er ihn für einen sehr qualifizierten Mann, „der in seiner profession nicht nöthig hatt, andern seinesgleichen, zu geschweigen, oberwehnten Italienischen Musicis zu weichen". Den Grund für Fedelis Haß gegen Strungk hat wohl der Kurfürst richtig erkannt, wenn er dem Fedeli sagen läßt, daß er „seinethalben weder noch einen Capell Meister bestellen, noch viel weniger ihn darzu machen" werde; der Italiener wird verärgert gewesen sein, daß nicht er des Pallavicini Nachfolger geworden, nicht ihm die Vollendung der „Antiope" übertragen worden war. Im übrigen verfügte der Kurfürst, der „nicht gerne die Ital. Capella gäntzlich abgehen laßen" möchte, „daß diese Leute, damit sie nicht etwa zusammen Unsere Dienste quittiren, in etwas mènagirt würden". Der Aufwiegler Fedeli, an dem ihm „nicht eben viel gelegen" ist, soll nachgeben oder entlassen werden. Am 27. April meldet Haugwitz, daß die Italiener sich in allem gefügt haben. Doch scheint der Friede nicht lange angehalten zu haben: Am 25. September 1688 befiehlt der Kurfürst die „Dimission" des Fedeli, da es „das ansehen gewinnet, ob pflege er bisweilen die andern musicos aufzuwiegeln".

Strungk aber vollendete die „Antiope", so meldet das Textbuch, und im Februar 1689 wurde die Oper viermal aufgeführt[2]). Im ersten Jahr von Strungks Dresdener Tätigkeit hatte es (Februar 1688)[3]) eine Wiederholung der Oper „Alarico" (von Bassani?), die zuerst 1686 gespielt war, gegeben. Neben diesen Werken nennt Fürstenau[4]) noch an theatralischen Ereignissen unter Johann Georgs III. Regierung: 1690 in Torgau „eine große italienische Oper" und „eine kleine italienische Oper" („Kinderoperettchen") von Joh. Christ.

---

[1]) Schiedermair, Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Leipz. 1908, p. 12.

[2]) Fürstenau, M. f. M. 1881, p. 1 ff.

[3]) Fürstenau, a. a. O. I, 303.

[4]) A. a. O. I, 308.

Schmidt komponiert und „unter der Direktion Strungks von Kapellknaben und Mädchen aufgeführt", daneben immer Komödien, darunter solche von Goldoni und Molière; 1691, auf Befehl des Kurprinzen, ein Ballett „Il tempio d'amore", von fürstlichen und vornehmen Personen getanzt[1]).

Zu solcher Theatertätigkeit unseres Meisters kam die kirchliche: Fürstenau nennt[2]) ein Oratorium von Strungk, „Die Auferstehung Jesu", welches zum ersten Male Sonntags, den 21. April 1688, am Osterfeste vor der Nachmittagspredigt mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde. Näheres ist davon nicht bekannt.

Was die Kammermusik betrifft, so kam in der Frankfurter Frühjahrsmesse 1691 des Künstlers schon genanntes Sonatenwerk auf den Büchermarkt: „Nicolai Adami Strunckels Churf. Vice-Capm. Musical. Übung auf der Violin und Viola da gamba, so wohl zu Ehre Gottes als menschlicher Ergötzlichkeit bestehend in etlichen Sonaten über die Festgesänge dann auch etliche Ciaconen m. 2. Violinen"[3]), dessen Entstehung, wie wir sahen, vielleicht schon in Strungks Hamburger Zeit fällt. Auch von seiner Tätigkeit als Leiter der Tafelmusik haben wir eine Probe[4]). Johann Georg III. hatte 1689 die Absicht, sich nach Augsburg zu begeben, zur Wahl Josephs I. zum römischen König. Er wünschte eine Tafelmusik mit dorthin zu nehmen, und zwar unter Leitung Strungks; Bernhard sollte bei der Hofkapelle bleiben. Strungk stellt nun eine Liste der hierzu nötigen Musiker auf: außer ihm sind es 16 Personen: 5 Italiener (Theorbe, je 2 Sopranisten und Kontraaltisten), sonst Deutsche (je ein Tenor und Baß, ein Organist, je eine 1. und 2. Violine, Viola, Violone grande, Fagotto), dazu ein Kapellknabe und ein Diener. Interessant ist daran, daß er einen Organisten mitnehmen, offenbar also das Akkompagnement auf einem Tasteninstrument nicht selbst ausführen will. Die Reise kam nicht zustande. Die Kurfürsten von Sachsen und

[1]) Textbuch: Dresden, Kgl. Bibl.; Weimar, Großh. Bibl., H, 9:145.
[2]) A. a. O. I, 301. Quelle?
[3]) Bibliogr. Nr. 14.
[4]) K. S. H.-Staatsarch. Loc. 10817.

Brandenburg fehlten bei dem Kurfürstentag[1]). Der Oberhofmarschall war übrigens von vorne herein gegen die Mitnahme einer Tafelmusik gewesen: er hielt den Transport (in 4 Kutschen) und den Aufenthalt in Augsburg für zu kostspielig.

Am 12. September 1691 starb Johann Georg III. Ihm folgte zu nur kurzer Regierung sein Sohn Johann Georg IV. Er war in der Musik ein Schüler Westhofs und Bernhards[2]).

Am 8. Februar des folgenden Jahres wird für unseren Meister eine neue Bestallung[3]) ausgefertigt, deren Abweichungen von der ersten Strungks Verhältnis zu Christoph Bernhard beleuchten: Auf der einen Seite scheint dieser dem Strungk nicht genügend Gelegenheit gegeben zu haben, „seine Geschicklichkeit und Schuldigkeit darzustellen". Strungk soll — auch wenn Bernhard gesund und am Platz ist — seine neuen Kompositionen aufführen und selbst dirigieren. Das scheint dem Kapellmeister nicht lieb gewesen zu sein. Andererseits scheint Strungk nicht immer ganz „ehrerbietig" gegen den älteren Kollegen und Vorgesetzten sich gezeigt, auch selbstherrliche Anordnungen in der Kapelle getroffen zu haben. Ob einem der beiden der Vorwurf der Unverträglichkeit gemacht werden muß, wissen wir nicht. Jedenfalls wurden beide ermahnt, „einander mit gebührender Bescheidenheit und Höfflichkeit zu begegnen". Besonders auch bei der Opernleitung sollen sie sich vertragen und „sonder alle Affecten einig und alleine" auf des Kurfürsten „Vergnügung abzielen", wodurch ihnen dann „Gnade, Ruhm und Ehre zuwachsen möge". Man scheint an die Möglichkeit eines ernsten Zwistes gedacht zu haben, denn es wird mit Strungk vierteljährige Kündigung ausgemacht, sei es, daß „etwa über kurz oder lang" keine Gelegenheit mehr sei, ihn in dieser „Bestallung länger zu behalten", sei es, daß Strungk selbst „aus erheblichen Ursachen darinnen länger nicht verharren" wolle.

---

[1]) Oncken, Allg. Gesch. III, 7: II, p. 37.

[2]) Fürstenau, a. a. O. I, 313.

[3]) K. S. H.-Staatsarch. Rep. L. II. Gen. Nr. 1968. Fol. 507 ff.

Das Jahr 1692 brachte für die Hofkapelle festliche Aufgaben: Am 12. April verlobte sich Kurfürst Johann Georg IV. in Berlin mit Eleonore Erdmuthe Luise, verwitweten Markgräfin von Brandenburg-Ansbach. Auch einige Kapellmitglieder waren mit in Berlin. Fürstenau berichtet[1]), Strungk habe die Vermählung durch ein lateinisches Gedicht gefeiert. Das ist ein Irrtum: das Gedicht[2]) ist von einem Karl Ludwig Strunck (vielleicht dem ältesten Sohne des Nicolaus).

In Torgau gab es bei der Vermählung viele Festlichkeiten[3]). Die Kurfürstin von Brandenburg hatte ihre italienische Musik mitgebracht. „Außerdem hatte Johann Georg IV. den größten Teil der Kurfürstlichen Kapelle mit dem Kapellmeister Bernhard und dem Vizekapellmeister Strungk nach Torgau befohlen." Mit diesen Kräften wurde ein Ballett „Le Feste di Cupido"[4]) gegeben.

Ein Diarium[5]) spricht von „Cammer- und Taffelmusik" und vom Gottesdienst, bei dem „vortrefflich musiciret" worden sei. Am 27. „abendts 7 Uhr aber ward die Musicalische Opera nebst denen Balleten gehalten, wobey sich Churfl. Durchl. in hoher Person selbst befanden, vortrefflich schön und rühmlich praesentirten". Am 29. wurde „der durchlauchtigsten Churfürstin die musicalische Opera praesentiret".

Inwieweit bei diesen Aufführungen unser Meister tätig war, läßt sich nicht sagen.

Jedenfalls spielt von diesem Jahr 1692 an in seinem Leben und Schaffen das Theater die Hauptrolle. Denn am 13. Juni erteilt ihm der Kurfürst die Erlaubnis, in Leipzig in den Meßzeiten deutsche Singspiele aufzuführen.

Aber auch sonst war das Jahr bedeutungsvoll für Strungk. Am 14. November starb im 65. Lebensjahr Christoph Bernhard „und wurde am 22. November in der Sophienkirche begraben, wozu Strungk die Trauermusik komponiert hatte"[6]).

---

[1]) A. a. O. I, 316.
[2]) Dresden, Kgl. Öff. Bibl.
[3]) Fürstenau, a. a. O. I, 316.
[4]) Dresden, Kgl. Bibl.
[5]) K. S. H.-Staatsarch. Loc. 10557.
[6]) Fürstenau, a. a. O. I, 314. Quelle?

Strungk wird Bernhards Nachfolger, „wirklicher kursächsischer Kapellmeister", und erhält 600 Taler Gehalt und 100 Taler „Zulage von den Operen". „Womit er aber nicht will zufrieden seyn", heißt es jedoch in einer Gehaltliste vom 16. März 1693[1]). Und man kann das eigentlich verstehen, denn der am 20. Februar 1693 zum Vizekapellmeister ernannte Carolo Luigi Pietro Grua bekam 1000 Taler, wovon freilich 600 als Kammermusikerlohn galten.

Möglich ist, daß Strungk Ende 1692 und Anfang 1693 in Bayreuth gewirkt hat. Am 26. Januar nämlich dankt Markgräfin Sophie Luise dem sächsischen Kurfürsten für die lange Überlassung von „dero Capellmeistern und einigen andern Italienischen Hoff Musicis". Den Titel „Kapellmeister" hatte damals nur Strungk. Trotzdem könnte es sich um Grua handeln, denn am 5. November hatte die Markgräfin gebeten um Überlassung der Altisten Carlo (Grua) und Antonio (Giustachini) sowie des Sopranisten Sergio (della Donna)[2]). Jedenfalls könnte es sich auch bei Strungk wohl nur um Tätigkeit bei der Oper gehandelt haben.

Das Dresdener Theater brachte im Karneval 1693 „Camillo generoso" und „l'Arsinoe"[3]), 1694 „Alerano et Adelaide", was nach Fürstenau[4]) siebenmal wiederholt wurde.

Am 27. April 1693 war Johann Georg IV. gestorben, sein Bruder Friedrich August folgte ihm auf den Thron. Ehe wir uns zu Strungks Tätigkeit unter seiner Regierung wenden, haben wir unseres Meisters Wirken für die in Leipzig zu gründende deutsche Oper und deren erste Schicksale zu betrachten.

Vor dem 11. Juni 1692[5]) hatte Strungk den Kurfürsten Johann Georg IV. um die Erlaubnis gebeten, in Leipzig zur Zeit der Messen „ein teutsches Singspiel auf seine und seiner Consorten Spesen" durch „frembde Musicos", auch ohne

[1]) K. S. H.-Staatsarch. Loc. 12029, Acta commissionis, 1693, p. 40.
[2]) K. S. H.-Staatsarch. Loc. 8753.
[3]) Von Franceschini? Riemann, Opernhandbuch, p. 13.
[4]) A. a. O. I, 320. Text: Dresden, Kgl. Bibl.
[5]) Vgl. — auch zum Folgenden — K. S. H.-Staatsarch. Loc. 10023. Fol. 273. S. Anhang XX.

seine Direktion „praesentiren“ zu dürfen. Und der Kurfürst hatte sein „Fiat“ dazu gegeben, in der Erwägung, daß dadurch „das Studium Musicum mehr und mehr excoliret“ würde und „frembde Liebhaber dieser Wißenschafft herbeigebracht“ werden würden, daß man auch „solcher gestalt ein Seminarium“ habe und „darauß allenfalls die abgehenden stellen bey der Capelle und Cammer Music ersetzen“ könne.

Strungk (bei dessen Plan wohl einige Spekulation mitgespielt haben mag, seine finanzielle Lage zu bessern) war der richtige Mann für dieses Werk; er kannte den Betrieb einer solchen Oper genau aus seinen Hamburger Jahren her, war dazu gut vertraut mit der Venezianer Opernkunst und selbst ein vielgeübter Musikdramatiker. Den letzten Anstoß zu dem Unternehmen mag der Bau des Braunschweiger Opernhauses im Jahre 1690 gegeben haben[1]).

Am 13. Juli 1692[2]) wird Strungk die Erlaubnis zur Operneinrichtung schriftlich gegeben, damit der Leipziger Rat das Unternehmen nicht „turbire“ noch „einige sonderbahre satisfaction erzwingen“ könne; auch wird auf Wunsch des Künstlers das Privileg auf 10 Jahre „extendirt“, „weil große Spesen . . . angewandt seyn müßen“. Als Dank dafür bietet Strungk dem Kurfürsten „jechlichen Singspiels ehrste praesentation nebst allen logien“ an.

Das Erste mußte nun sein, einen Platz für das Opernhaus zu finden, und hier beginnen schon die Schwierigkeiten, die Aufregungen, das begonnene Werk in Eile zum Ziel zu führen, damit nicht zuviel von dem 10jährigen Privileg verloren gehe.

Am 15. Juli[3]) hatte Strungk gewählt: der „dem Rat von alters zuständige“, „nahe an dem Peters-Thore gelegene Kalck-Plaz“ oder „die Kalckhütte in der leipziger Chronique“[4]) genannt, erschien ihm geeignet. Dort waren „seit der

[1]) Opel, D. ersten Jahrzehnte d. Leipziger Oper. N. Arch. f. sächs. Gesch. V, 117.

[2]) Anhang XXI.

[3]) Anhang XXII.

[4]) A. a. O. Fol. 275.

Schwedenzeit“ 11 bis 12 Schloßsoldaten einquartiert, doch hofft Strungk mit „Verwilligung des Kommandanten der Pleißenburg“ (des Obersten von der Saale), dies Hindernis zu beseitigen. Den Rat aber bittet er[1]) um eine „Beglaubigung“, daß dieser Platz ihm verstattet sei, und um eine „Nachricht“, „wieweit das Opernhaus aufgerichtet werden dürfe“, und „gegen was vor maße, und gegen was vor eine Danck Erkentlichkeit“ ihm es „beständig zugeschrieben werden könne“. Zweierlei bittet er dabei zu bedenken: die wachsende Zierde der Stadt und die großen Kosten für „Bezahlung derer Operisten“ und der Kleidungen, auch für Aufrichtung anderer Baracken für die Soldaten; neben das Schloß nämlich will er sie mit Erlaubnis des Kurfürsten umlegen lassen[2]). Dort aber muß erst ein Wirth, Trebs genannt[3]), befriedigt werden, und ihm eine Ausfahrt eingeräumt werden[4]). Als das geschehen, kommt ein neues Hindernis: Die kurfürstlichen Wagen haben immer an dem Platze gestanden. Um trotzdem endlich mit dem Bau beginnen zu können, bittet Strungk, weil es sonst unmöglich sei, vor Ostern „die ehrste praesentation“ zu geben, die Soldaten derweil ausquartieren zu dürfen. Zu all diesen Unannehmlichkeiten kommt das Verhalten des Leipziger Rats[5]): Trotz mehrfacher Bitten um einen Kontrakt[6]) — „was nemlich dieselbe, entweder jährlichen, oder iede Meße aus dero hauße möchten praetendiren“ — hatte man es nicht für nötig befunden, einen solchen aufzusetzen. So bleibt nichts übrig als eine neue Eingabe an den Kurfürsten, er möge dem Rat befehlen, daß „die opera in der Kalckhütte künftig ihren Anfang nehmen sollte“.

Wenn man bedenkt: fast der ganze Sommer ist über all diesen Hindernissen vergangen, der „italienische Architekt wartet in Dresden“ (28. Aug.), dazu muß Strungk immer

[1]) Leipzig, Ratsarch. XXIV, A. 2. Fol. 2.
[2]) Anhang XXIII.
[3]) Anhang XXIV, XXV.
[4]) K. S. H.-Staatsarch., a. a. O. Fol. 282 f, auch zum folgenden.
[5]) Ebenda. Fol. 280.
[6]) Leipzig, Ratsarch. XXIV, A. 2. Anhang XXIV.

von Dresden nach Leipzig und von dort wieder zurückreisen[1]), kann man verstehen, daß er (am 23. Aug.) geplagt ausruft: „O infinitum negotium"!

Doch seine Energie ließ nicht nach: Um „aus aller Weitläufftigkeit" zu sein, hat er sich nach „einem andern Orth umbgesehn" und meldet am 5. September[2]), daß er „Herr Daniel Siegfriedens Vornehmen Practici seel. Haus und hoff-Brühel ganz bequehm, im übrigen die Fraw Wittib ganz willig darzu gefunden" habe. Er schlägt nun dem Rat vor[3]), daß der, weil das Gebäude „auff dero neben Mauer liegen soll, bis in Dach undt Fach auff dero Kosten führen lassen" soll, „welche Kosten der Autor entweder in Terminen wiederabzuführen, oder mit jährlicher pension zu vergelten verspricht". Doch einigt man sich offenbar hierauf nicht. Sondern Strungk läßt das Haus auf „seine und seiner Mitinteressenten" Kosten aufführen. Der Rat gestattet ihm[4]), jede Messe 15 mal zu spielen. Strungk unterstellt das Gebäude und die „Operisten" der Jurisdiktion des Rats und verpflichtet sich, weder Wein- noch Bierschank bei den Aufführungen zu halten oder halten zu lassen. Solange dies und kein anderes Haus zum Opernspielen gebraucht wird, will er 200 Taler jährlich (pro Messe 60 Taler / 6 Groschen) „bar aufs Rathaus entrichten", widrigenfalls in der nächsten Messe die „praesentation" verboten werden solle. Von einer freien Praesentation „von jechliche Opera" „für den gesambten Rath", die der Künstler zuerst vorgeschlagen hatte, enthält der Kontrakt nichts mehr.

Aber noch verzögerte sich die Inangriffnahme des Baus; es ergeben sich Schwierigkeiten daraus, daß Strungk eine zum Ratszimmerhof gehörige Mauer benutzen und 8 Ellen hoch darauf bauen lassen wollte[5]), wogegen aber Sachverständige begutachteten, diese Mauer sei zu schwach und

[1]) Am 11. Juni in Dresden, 15. Juli Leipzig, 20. Dresden, auch am 8. August. 23. August schreibt er aus Leipzig, daß er zum Sonntag wieder in Dresden sein müsse.

[2]) Anhang XXVII.

[3]) Anhang XXVIII.

[4]) Anhang XXIX.

[5]) Anhang XXX.

stehe auf zu morastigem Boden[1]). Immerhin heißt es am 6. Dezember[2]) schon, daß „H. Strunck in den Siegfriedtischen Hofe ein Neu opern hauß, so 81 1/2 Ellen lang, und 28 1/2 Ellen und 2 Zoll breit, auffzubauen im Begriff wäre". Er will jetzt an der Zimmerhofmauer entlang bauen lassen. Die Maaße des Baus werden an anderer Stelle[3]) genauer angegeben in einer Berechnung, „was zu Reparirung des Amphi-Theatri in den hiesigen Opern-Hause, und neu aufbauung des gäntzl. Theatri erfordert wird: Die Länge am Ersteren ist 40 Ellen, am Andern dergl. 40 Ellen, haben beyde 27 Ellen an der Balcken Tieffe, und 22 Ellen ist solches in Säulwerck hoch."

1693 wird der Bau wirklich begonnen, im Februar ist man schon ziemlich weit damit.

Einen Vertrag mit der Besitzerin des Bauplatzes zu schließen, hatte Strunck offenbar hinausgeschoben, bis die Schwierigkeiten mit dem Rat behoben waren. Er wurde erst am 24. Januar 1693 unterzeichnet[4]). Die Moßbachischen Erben vermieten ihren im „väterlichen Hause in Brühl . . . liegenden Platz und Hoff auf 84 Ellen in der Länge von der Stadtmauer an zu rechnen, und die ganze Breite des Raumes" auf 10 Jahre zur Aufrichtung eines Gebäudes „zum Opern- oder Comoedien-Spiel" [!]. Strungk und seine Konsorten versprechen 300 Taler (jede Messe 100) zu zahlen auch, wenn keine Opern gegeben werden können; nur bei Pest oder „einfallenden üblen Zeiten" sollte die Pachtsumme auf 50 Taler ermäßigt werden. Die Pächter haben mit ihrem gesamten Vermögen, dem Hause, den Kleidungen, Mobilien usw. zu haften. Nach 10 Jahren steht es ihnen frei, das Opernhaus wieder abzureißen, „also dann" müssen sie aber „den Platz wiederum in jezigen Stand sezen, und dergleichen Seiten-Gebäude und Ställe, wie es aniezo zu befinden, dahin bauen lassen und solches auf Ostern

---

[1]) Obiger Akt. Fol. 14.
[2]) Ebenda. Fol. 16.
[3]) Leipzig, R.-Arch., A. 7. a. Fol. 24.
[4]) Vgl. Opel, a. a. O., p. 137 ff.

1703 ganz fertig dahin liefern". Ostern 1693 sollte der Kontrakt in Kraft treten.

In seinen Eingaben und in diesem Vertrag spricht Strungk stets von seinen Konsorten oder seinen Mitinteressenten. In dem Pachtkontrakt sind sie genannt: Herr Doct. Jur. utr. Heinrich Friedrich Glaser und Herr Girolamo Sartorio. Vor allem ist aber auch wohl zu den Konsorten zu zählen Christine, Strungks Frau. Aus ihrem „weiblichen Einbringen" nämlich wurden „Bauholtz und andere Materialien vorgeschoßen", „damit der Bau nicht gehindret würde"; denn nur 100 Stämme Bauholz waren von den 400 vom Kurfürsten als Geschenk versprochenen geliefert worden[1]).

Girolamo Sartorio ist uns schon in Strungks hannoverscher Zeit begegnet. Er scheint Spezialist auf dem Gebiete des Theaterbaus gewesen zu sein: In Hannover hatte er das Komödienhaus erweitert, und Strungk berichtet von ihm (16. März 1693[2]), daß er „ein gantz höltzernes Theatrum mitten in der Stadt Amsterdam errichtet" habe, und sagt dabei: „ich schweige der vielen anderen, so er erbawet". Am 15. März[3]) spricht er dann davon, daß Sartorio „an vielen Orthen, als zu Amsterdam, Hamburg [!!] und sonsten dergleichen mit großen Ruhm und ohnschädlich auffgebauet" habe. 1695 noch „Architekto di S. A. S. di Sassonia", wird Sartorio später „Primo Arch. di S. A. S. di Magonza"[4]). Nach dem Leipziger Opernbau errichtete er in der „kleinen Stadt Praga" ein Theater und gründete darin eine Oper[5]). Als Schöpfer von Dekorationen haben wir ihn schon gelegentlich der Hannoverschen Opernaufführungen kennen gelernt. Er starb zu Erfurt im Jahr 1707[6]).

Diesem Sartorio überträgt Strungk den Bau[7]) und verspricht ihm für „das Haus zu richten nebst dem Theatro

[1]) K. S. H.-Staatsarch. Loc. 10023. Fol. 273 b. c.
[2]) Ratsarch. Leipzig XXIV, A. 2. Fol. 63.
[3]) Ebenda. Fol. 66.
[4]) Ratsarch. Leipzig XXIV. A. 7. a.
[5]) Ratsarch. Leipzig II, S. 788. Fol. 27.
[6]) K. S. H.-Staatsarch. Loc. 9880. Fol. 16.
[7]) Ratsarch. Leipzig II, S. 788. Fol. 25.

mit benöthigten Maschinen, gantz ferttig, was zu der 1. opera gehöret ohne die Materialien dafür" 1200 Taler. Außerdem hat er „die opera in Scenen zu bringen mit 3 Verwandelungen, solche zu bemahlen" (560 Taler), ferner „den Himmel zu mahlen" (30 Taler), „für. seine Mühe zur Discretion" soll er 300 Taler erhalten, dafür aber muß er auch Amphitheater und Proscenium bemalen. Zur Zeit der Arbeit soll er freien Tisch und freies „Logament" haben. Sartorio seinerseits überträgt die malerische Ausgestaltung des Opernhauses einem gewissen Christian Haarhaus, der sich „6 Jahr lang in Italien absonderlich zu Rom auffgehalten" hatte, um sich in seiner „Mahlers Profession zu perfectioniren"[1]).

Der Bau geht nicht ohne Hinderungen vor sich, besonders ein Nachbar Laub macht Schwierigkeiten wegen des Traufwassers[2]). Es wird deshalb verordnet, daß fürs erste nur bis zum Dach gebaut werden soll[3]). Sehr sorgfältig scheint man nicht gearbeitet zu haben; schon im September hat sich das Haus „vor den Winde geschoben", und Sachverständige erklären, daß es aus schlechtem Holze gebaut ist[4]). Am 21. Februar 1693 wird auf die Feuergefährlichkeit hingewiesen, wenn man Bretterwände errichtet[5]). Sartorio erbietet sich darauf, „die feuer mäuren aus denen Soldaten Barraquen in E. Edl. hochw. Raths Zimmerhoff zur Abwendung besorgender feuersgefahr . . . vom Opernhauße zurück zu ziehen". Wenn der Rat bis Ostern so viel Mauersteine „gegen danckbare Bezahlung" liefern will, „als zu Ausfüllung der Felder und zum ganzen hauße erfordert wird, sind wir (schreibt er) so willig als schuldig solches alles mit eingeflochtenen Creuz hölzern und Bändern solidè auszumauern, wofern aber solches dem Ansehen nach

[1]) Schreiben des Haarhaus, scheinbar von Strungks Hand, im K. S. H.-Staatsarch. Loc. 10023: er wird an der Theaterarbeit „von denen dasigen Mahlern, die doch dergleichen Arbeit nicht verstehen", gehindert, weil er „nicht in ihrer Compagnie bishero getreten". (18. I. 1693.) H. wird später Vormund von Strungks Witwe.

[2]) Viele Eingaben in Leipzig, Ratsarch. XXIV, A. 2.

[3]) Anhang XXXI.

[4]) Leipzig, Ratsarch. XXIV, A. 3. Fol. 3.

[5]) Ebenda XXIV, A. 2. Fol. 19.

zu effectuiren nicht möglich wäre, gleichwohl aber die Felder mit Leimen auszukleiben vor ein Opern Hauß alzuschlecht und leichte fallen dürffte, . . . so wird uns in deren Ermangelung vielleicht zuzulaßen seyn zu Behuff der ersten Opera, welche Sr. Churfürstl. Durchl. zu Sachßen auf bevorstehende Ostermeße zu praesentiren wir uns verpflichtet haben, das hauß unterdeßen mit Brettern zu verschlagen"[1]). Im Sommer wollen sie das Mauerwerk nachholen, was aber dann nicht geschieht. Zur Abwendung der Feuersgefahr sollen „unterschiedliche Waßer-Fäßer" gesetzt werden und „gnugsame Wache" soll gehalten werden. Ein neues Gutachten[2]) weist nochmals auf die Gefahr hin, „weile in solchen opern hauß viel mit Ragetten und Pulver umbgegangen werden dürfte". Neue Beschwerde des Nachbars wegen der Traufe, das Haus steht vorm Richten (26. Februar). Verbot des Rats, weiter zu bauen. Eingaben von Strungk an den Kurfürsten[3]), es käme nur ein kleines italienisches Ziegeldach auf das Haus, Sartorio sei Fachmann in solchen Bauten; am 16. März: das Haus sei bis zur Bedeckung aufgerichtet, es seien, auch für Geld, nicht genug Steine zu bekommen, „die Szenen sind guten theils fertig und gemahlet, wie denn auch die Kleider anietzo in der Arbeit". Am 28. März erklärt der Kurfürst die Einsprache des Nachbarn für unbegründet und befiehlt, daß der Bau nicht mehr gehindert werde[4]).

Und — fast möchte man es ein Wunder nennen — am 8. Mai wird das Opernhaus wirklich eröffnet. In Vogels Annalen[5]) heißt es: „Den 8. May sind das vorm Jahr von neuem erbauete Ballhauß . . . und das Operhauß, welches man in denen beyden vorhergehenden Monaten im Brühl am untern Zimmerhofe ausm Grunde erbauet hat, zugleich eröffnet, in jenem der Ball zuerst geschlagen, und in diesem

[1]) Ebenda.
[2]) Ratsarch. Leipzig XXIV, A. 2. Fol. 28.
[3]) Anhang XXXII.
[4]) Alles im Ratsarch. Leipzig XXIV, A. 2.
[5]) J. J. Vogel. Leipzigisch. Geschicht-Buch od. Annales, 1714 p. 883. Vgl. M. f. M. 1889.

die erste Opera gespielet worden. Denen Liebhabern zur Nachricht liessen die Operisten gemahlte Schilder auff öffentlichen Gassen auffhengen, auf welchen der Nahme oder Innhalt der Operae, und wenn diese angehen sollte, ihnen notificiret wurde".

Die erste Oper aber war: „Alceste, in einer Opera mit Churfürstl. Sächs. gnädigster Verwilligung auf dem neu erbauten Schau-Platze zu Leipzig in der Oster-Messe des 1693. Jahres vorzustellen". Textdichter und Urheber wie auch der Baumeister des Schauplatzes bitten „gleichermassen" um Entschuldigung wegen der großen Eile, in der alles gemacht werden mußte. Es handelt sich um eine Übersetzung (mit kleinen Veränderungen) des auch in Hannover 1678 benutzten Textes von Aurelio Aureli. Den Übersetzer hat schon Wieland (in seinem Aufsatz „über einige ältere teutsche Singspiele, welche den Nahmen Alceste führen[1]") genannt: Paul Thiemich, Schulkollege bei St. Thomas[2]). Dieser wird in Stolles „Anleitung zur Historie der Gelahrtheit[3])" auf eine Stufe gestellt mit Rinuccini, Quinault und Postel, welches Lob Stolle von Neumeister[4]) übernimmt. Wieland hat amüsant gezeigt, wie erstaunlich die hohe Schätzung dieses „Poeten" anmutet, der tief unter dem späteren Leipziger Operndichter Boxberg steht. Ob die als Sängerin gerühmte Frau Thiemichs in „Alceste" mitgewirkt hat, wissen wir nicht[5]). Die Musik zur „Alceste" stammte natürlich von Nicolaus Adam Strungk, wie im Textbuch der nächsten Oper „Nero" noch besonders bezeugt ist.

Dem Stück voraus ging ein Prolog, eine „Vorrede" als eigentliche Eröffnungsfeier des Theaters: „Cupido fliegt über die Zuschauer auf das annoch uneröffnete Theatrum." Er ist erstaunt, die Bühne noch geschlossen zu finden. Doch auf sein Geheiß „eröffnet sich der Schauplatz, welcher einen

[1]) Teutscher Merkur, IV. Oktober 1773.
[2]) Genauer: Collaborator.
[3]) Jena 1724, p. 195.
[4]) Dissert. de Poetis Germanicis, 1695, p. 109.
[5]) Es war seine zweite Frau. Thiemich stirbt 1694, wird am 27. September begraben. (Leipzig, Ratsarch., Begräbnisslisten.)

Lustwald zeiget, Cupido fliegt zu der schlaffenden Diana, indessen zertheilen sich unter einer kriegerischen Music die hin und wieder schwebenden Wolcken, darinnen sich Mars in seinem Pallaste präsentiret". Diana sieht erschreckt in Mars einen Störenfried ihrer und der Nymphen Ruhe. Doch er will nur „nach seiner Pflicht die teutschen Helden wecken, daß sie ihr Schwerd nicht in die Scheide stecken". Diana: „Du guter Mars, umsonst ist deine Sorge, der tapferste Johann George, den diß Revier als einen Schutz-Gott ehrt / hat meinen Wundsch erhört / und seine Sachsen schon vorausgeschickt, dem Feinde zu begegnen, der Himmel wird auch ihre Waffen segnen, biß wir das Friedenslicht erblickt." Cupido, der das „thessalische Freudenspiel" zu sehen begehrt, beschwert sich: „nun fangt ihr an zu zanken". Doch Mars beruhigt ihn: „Wir wollen uns nicht säumen, und alsobald die Büne räumen. Des gütgen Himmels-Huld beschütz in des den theuren Sachsen, sie laß auch Elbe, Muld und Saale, den Linden-Pusch mit seinem Rosen-Thale von Tag zu Tage wachsen!" Alle drei beschließen die Vorrede mit den Worten: „So singen wir vergnügt: Alcestens Treu hat endlich obgesiegt."

Der Kurfürst nahm die Huldigungen dieses Prologs persönlich entgegen, er wohnte der Vorstellung bei[1]).

Der echt venezianische Text ist sprachlich recht ungeschickt verdeutscht. Von der Musik ist nichts erhalten.

Was die Aufführungen im allgemeinen betrifft, so war beabsichtigt, in den drei Messen des Jahres je 15mal zu spielen. Die Neujahrmessen, beginnend am 1. Januar, waren, wie Strungks Tochter Dorothea Brauns 1713 sagt, „mehrenteils schlecht"[2]). Die Ostermesse begann drei Wochen nach dem Fest, die Michaelismesse am nächsten Sonntag nach Michaelis[3]). Gespielt wurde offenbar nur in der ersten und dritten Woche der Messen, denn Strungk bittet (30. Dezbr. 1694), daß Komödianten, deren Konkurrenz er fürchtet, nur

[1]) Fürstenau, a. a. O. I, 319.
[2]) Leipzig, Ratsarch. XXIV, A. 5. Fol. 10.
[3]) Iccander, das in gantz Europa berühmte Leipzig, 1725, p. 84.

in der Zahlwoche spielen sollen, nicht in der ersten und dritten, und daß ihre Spiele nur von 2–4 Uhr dauern dürfen[1]). Auch sagt Johann Friedrich Sartorio (des Architekten Sohn) 1709, daß das Privileg sich nicht auf die Zahlwoche beziehe[2]). Sonnabends und Sonntags scheint — des Gottesdienstes halber — nicht gespielt worden zu sein, wenigstens wird es den Komödianten untersagt (1695[3]).

Die Leitung des Opernunternehmens sollte nach dem Privileg in fremden, nicht in Strungks, Händen liegen. Tatsächlich aber hatte das Konsortium, dessen Hauptmitglied Strungk war, die Leitung. Und auf jeden Fall war er, der „Uhrheber des Schauplatzes“ (wie er im Vorwort zu „Alceste“ genannt wird), der musikalische „Direktor“, während Sartorio nach unseren Begriffen Regisseur und Maschinendirektor war.

Was die Sänger betrifft, so waren wohl vor allem Strungks Töchter tätig, die nach ihres Vaters Tode sogar zeitweise das ganze Unternehmen leiteten. Neben ihnen haben wir es, wie in Hamburg, vor allem mit Studenten zu tun, wie Strungk selbst sagt (1695), daß aus den Opern „manchem Studioso sein Unterhalt zuwächset“[4]). Und Iccander spricht (1725) von den „unter denen Studenten befindlichen Virtuosen“, die alle Messen die schönsten Opern präsentieren. Einen kennen wir mit Namen, den Juristen und Tenoristen Andreas Luther, der Magdalena Anna Strungk heiratet[5]). Über das Abschwenken der Thomaner zur Oper beschwert sich bekanntlich später Kuhnau[6]). Aber auch von auswärts haben Sänger mitgewirkt, in den „frembden Herren“, die in Frau Siegfrieds Haus „in Betten gewesen sind 4 Wochen“, haben wir wohl „Operisten“ zu sehen.

---

[1]) Ratsarch. Leipzig XXIV, A. 4, Bl. 3.

[2]) Ebenda II, S. 797. Fol. 8. Nach Iccander hießen freilich die letzten 7 Tage der Messe Zahlwoche.

[3]) Ratsarch. Leipzig XXIV, A. 4, Bl. 1.

[4]) Ratsarch. Leipzig XXIV, A. 4.

[5]) Über ihn: Leipzig, Ratsarch., Protocolle 1696/1703, f. 410 u. Werner, städt. u. fürstl. Musikpflege in Weißenfels, Leipzig 1911, p. 108.

[6]) 1709. Vgl. Kretzschmar, d. erste Jahrh. d. deutschen Oper, I. M. G. S. III, 289.

Es sind: Ein „H. Kellner, H. Eck, der Mann mit seinem Sohne von Weimar, der Mann von Erfurth und H. Lorenzen". „Der von Dresden[1])" ist wohl Strungk. Sie sind zur Zeit der Michaelismesse 1693 in Leipzig.

Zur Aufführung kam in dieser Messe „Nero, in einer Opera mit Churfürstl. Sächs. gnädigster Verwilligung auff dem neuen Schau-Platze zu Leipzig in der Michaelis-Messe 1693 vorgestellet"[2]). Zu der dreiaktigen nach dem Italienischen des „berühmten Conradi" (Corradi) übersetzten Oper, die mit Musik von Pallavicini 1679 in Venedig[3]) aufgeführt war, hatte „nicht allein der Chur-Sächs. Capell-Meister Herr N. A. Strunck abermahl die Music selber gesetzet[4]) sondern auch der künstliche Baumeister Sigr. Sartorio, so wohl zum Bau als Mahlerey selbst Hand angeleget". Der Kurfürst sah eine Aufführung des „Nero" am 3. Oktober[5]). Die Oper scheint großen Erfolg gehabt zu haben, denn der städtische Kapellmeister in Danzig, Johann Valentin Meder, hat für einen von ihm im November 1695 in Danzig zur Aufführung gebrachten „Nero" „den Text und auch einige Melodien" des Leipziger Werks benutzt[6]).

Dem „Nero" folgt in der Leipziger Neujahrsmesse 1694 die Oper „Syriux"[7]).

---

[1]) Leipzig, Ratsarch. II, S. 573. Fol. 13.

[2]) Für diese Aufführungen zahlen Strungk und Sartorio „nach abzug der erlassenen helffte" am 17. Okt. 1694 38 Gulden 2 gr. an den Rat; für Neujahr 95 die gleiche Summe, dann erst wieder 1701. Ratsarch. Leipzig, Jahres-Rechnungen.

[3]) Galvani a. a. O., 122.

[4]) Fürstenau (a. a. O. I, 320) und Kretzschmar (d. 1. Jahrh. d. Deutschen Oper) geben fälschlich Pallavicini als Komponisten auch des Leipziger „Nero" an.

[5]) Fürstenau a. a. O. I, 320.

[6]) Bolte, J. V. Meder, V. f. M. VII, 45.

[7]) Gottsched, nöthiger Vorrath zur Geschichte der Deutschen dramatischen Dichtkunst, Leipzig 1757. — Von mehreren Leipziger Opern hat Dr. G. F. Schmidt die Texte in der literarischen Abteilung der K. öff. Bibl. Dresden aufgefunden; da er über dieselben eine eigene Veröffentlichung plant, waren sie mir nicht zugänglich.

Am 12. März 1693 hatte der zänkische Nachbar des Opernhauses Laub in einer Eingabe an den Rat geschrieben[1]), er befürchte, daß „dieses operen Haus mit der Zeit wohl gar wieder eingehen“ werde „wegen der schlechten und sehr kümmerlichen Zeiten, da die leuthe ihre Geldmittel wohl zu nothwendigeren ausgaben anzuwenden haben“. Mag wirklich schlechter Besuch der Aufführungen daran schuld gewesen sein oder allzugroße Kosten: jedenfalls waren schon nach den drei ersten Messen die Gesellschafter in Schuldschwierigkeiten. Die Siegfriedin und Konsorten klagen auf „300 Taler Kostgeld und Miethzinß“[2]). Als es nach verschiedenen Eingaben und Ermahnungen am 27. April zur Verhandlung vor den kurfürstlichen Kommissarien kommt, werden Strungk und Sartorio vertreten von Johann Kuhnau. Wir sehen also den späteren Thomas-Cantor, den späteren heftigen Gegner der Leipziger Oper, von dem wir wissen, daß er Advokat war[3]), hier als Prozeßbevollmächtigten der Opernunternehmer! Am 16. Juni wird die Klage gegen Strungk zurückgezogen und nur noch gegen Sartorio vorgegangen, der, nach einer Haft im Rathaussaal, schließlich die Siegfriedin befriedigt zu haben scheint, denn 1698 dankt sie noch einmal dem Amtmann, daß sie „vor etlichen Jahren . . . durch 100 Taler befriedigt sei“. Sartorio selbst aber hatte große Forderungen an seinen Gesellschafter Strungk, die dieser am 20. Oktober 1694 für berechtigt erklärt[4]); im ganzen handelt es sich um 1986 Tlr. 15 gr. 9 Pf. für die verschiedensten Leistungen (u. a. „wegen bedungener gäntzlicher Neronischer praesentation“, Arbeit „zu der oper Syriux“). Die zuerst (1693) versprochenen 2090 Taler scheinen auch noch nicht bezahlt gewesen zu sein: „Als nun nachhero Hieron. Sartorio (schreiben 1709 Strungks Kinder[5]) selbst Beliebung gehabt, mit unsern seel. Vater in Compagnie zu treten, denselben auch gebothen, daß er ihn

[1]) Leipzig, Ratsarch. XXIV, A. 2. Fol. 58.
[2]) Ratsarch. Leipzig II, S. 873, auch zum Folgenden.
[3]) Münnich, Kuhnaus Leben, I. M. G. S. III, 473 ff.
[4]) K. S. H.-Staatsarch. Loc. 9880, Bl. 29.
[5]) Ratsarch. Leipzig II, S. 788. Fol. 21, auch zum Folgenden.

doch als Compagnon zu dem Werck mit annehmen möchte, dahmals aber das ganze Werck zu richten, unsern seel. Vater schon in die 3000 thlr.[1]) zu stehen kommen, so hat sich Sartorio erkläret, seine 2090 Rthr. . . so er an Baukosten undt Arbeit zu fordern gehabt, statt bahren Geldes in Societatem zu conferiren, den Überrest aber zu Erfüllung 3000 rthlr. bahr zu erlegen". So wurde am 15. Oktober 1694 in Wirklichkeit zwar nicht zum ersten Male eine Sozietät zwischen Strungk und Sartorio geschlossen, wohl aber, weil in der alten über die Gelder, Arbeit, Bezahlung der Musiker „bis hieher unterschiedene Differentien entstanden, ein neuer Vergleich geschlossen, daß jeder seine 3000 Taler richtig eingezahlt habe; von Glaser ist nicht mehr die Rede in diesem Vertrag.

In dem obenerwähnten Streit Siegfriedin-Strungk spielt ein Punkt eine Hauptrolle: ob die 100 Taler für die Ostermesse 1694 zu zahlen sind, oder nicht. Es waren „albereits alle Praeparatoria zur Operncontinuation gemacht[2]), da starb am 27. April der Kurfürst Johann Georg IV. und es durfte in der Ostermesse „keine Praesentation geschehen"[3]). Gottsched gibt für diese Messe „Julius Caesar"[4]) an, dagegen kein Werk für die Michaelismesse, so scheint man die Oper Michaelis zur Aufführung gebracht zu haben.

Am 27. April 1694 also kam Friedrich August, Johann Georgs IV. Bruder, auf den Thron. Sehr bald nach seinem Regierungsantritt gab er Strungk den Auftrag[5]), die deutsche Kirchenmusik — für die bisher 8000 Reichstaler angesetzt waren — so zu verkleinern, daß sie nur 6300 Taler koste, eine „Aufftheilung auff die nothwendigsten Subiecta" vor-

[1]) S. E. Döbricht schreibt 1708 an den König, daß das Haus „seinem Verstorbenen Schwiegervater, dem Capell-Meister Strungk bey die 10000 thlr. gekostet" habe (Ratsarch. Leipzig XXIV, A. 6. Fol. 2). Die Anschaffung der Opernkleider kostete nach Angabe von Str.'s Kindern (1709) 1000 β (ebenda, II, S. 788. Fol. 21).

[2]) Ratsarch. Leipzig II, S. 573. Fol. 28.

[3]) Ebenda. Fol. 32, lange juristische Schrift Kuhnaus.

[4]) Cesti's „Cesare amante" (Venedig 1651)? Sh. Clément, Opernlexikon, p. 148.

[5]) Anhang XXXIII.

zunehmen, so aber, daß „aus solchen Subiectis eine Bande Violons alla francese solte estabiliert“ werden können. Strungk sollte sie dazu „abrichten“. Also auch hier das siegreiche Eindringen der französischen Musik, wie an so vielen Höfen. Strungk hatte mit dieser „Abrichtung“ eine ähnliche Aufgabe zu lösen, wie Kusser 1683 in Ansbach[1]), eine Aufgabe, die ihm, dem virtuosen Geiger nicht schwer fallen konnte. Aber als er die befohlene Aufteilung vorgenommen hat, hört er plötzlich (am 22. August 1694) vom Kammerpräsidenten, daß nur 4000 Taler auf die Kapelle verwendet werden sollen, so daß „bey solcher Beschaffenheit der halbe Theil der sonst so berümten Capella eingehen müsse, wodurch den die armen Musici, so theils 20, theils mehr Jahre gedienet in ihrem Alter betteln zu gehen genötiget würden“. Mit wirklicher Wärme setzt Strungk sich für die Erhaltung der Kapelle ein. Doch es nutzt ihm nichts: „I. Churfl. Durchl. haben hierauff gnst. resolviret, daß es mit Einrichtung der Teuzchen Music bey 4000 Thlr. verbleiben solle.“ (24. August 94.) Wie es unter diesen Umständen mit der Einrichtung der „Bande Violons alla francese“ geworden ist, wissen wir nicht. Strungks Verhalten in dieser Angelegenheit zeigt jedenfalls, daß es wohl kaum Geringschätzung seiner Kollegen gewesen ist, wenn er 1690 in Torgau verlangt hat, mit an der Hofmarschallstafel zu speisen[2]) (Haugwitz antwortet ihm, die übrigen Kapellisten seien „ebenfalls rechtschaffene gute Leute“), sondern vielleicht gerade das Bestreben, dem ganzen Musikerstand Achtung zu gewinnen.

Am 5. September 1694 erhalten auch „sämtliche beim Theater angestellten Italiener ihre Entlassung“[3]).

Für die Leipziger Oper aber sorgt der Kurfürst, am 28. Oktober verordnete er, „daß von den Handgeldern auch Komödien und Opern“ bezahlt werden sollten[4]). Regelmäßig finden wir nun (von Michaelis 1694 an) die Summe von 200 Talern gebucht, die Strungk zum Opernspielen als

[1]) Scholz, Kusser, Diss. München 1911, p. 14.
[2]) Fürstenau, a. a. O. I, 103. Quelle?
[3]) Fürstenau, a. a. O. II, 8.
[4]) Fürstenau, a. a. O. II, 8.

Zuschuß gegeben werden. Auch gibt Friedrich August ihm und den Kindern eine „Konfirmation“ des Opernprivilegs auf weitere 10 Jahre[1]).

* * *

Was die Aufführungen in Leipzig betrifft, so brachte die Neujahrmesse 1695 die Oper „Die Schäfferinne Cloris“[2]), die vielleicht verwandt ist mit der in Weißenfels am 12. Mai desselben Jahres aufgeführten Operette „Die getreue Chloris“[3]). Aufführungen dieser Messe wurden empfindlich durch die Konkurrenz von Komödienaufführungen geschädigt[4]), die von merseburgischen Komödianten unter Leitung eines Hermann Reinhard Richter gegeben wurden. Der Kurfürst hatte auf Strungks inständiges Bitten[5]) verfügt, daß nur von 2—4 Uhr gespielt werden dürfe. Trotzdem muß (im Februar 1695[6]) Strungk darüber klagen, daß „meistentheils solche Comoedien um 6 Uhr abends, auch woll später, ihre Endschafft erreichet, wodurch Ich und mein Consorte in sehr großen Schaden gesetzet, und wann damit bey künfftiger Oster-Meße solte continuiret werden, Uns in den äußersten Ruin gesetzet sehen“. Jetzt darf er schon darauf hinweisen, daß durch die Opern der Stadt Leipzig mancher Vorteil geboten wird, „daß mancher Privatus deßwegen dahin reiset, dadurch dann gemeiner Statt Nahrung mit befordert wird“, daß durch die Opern „auch manchem Studioso sein Unterhalt zuwächset“.

In Dresden wurde der Karneval dieses Jahres (1695) „durch Redoute und außerdem durch einen glänzenden Götteraufzug gefeiert“[7]). Eine Beschreibung desselben,

[1]) Am 15. Sept. Leipzig, Ratsarch. II, S. 631; K. S. H.-Staatsarchiv. 10023, Fol. 366.
[2]) Gottsched, a. a. O.
[3]) Werner, a. a. O. p. 117.
[4]) Ratsarch. Leipzig XXIV. A, 4.
[5]) Anhang XXXIV.
[6]) Anhang XXXV.
[7]) Fürstenau, a. a. O. II, 9.

„Heidnischer Götteraufzug“ (Dresden 1695[1]), zeigt auf dem ersten Kupferstich zwanzig marschierende Musiker. Strungk scheint der musikalische Leiter der Aufführung gewesen zu sein, denn von ihm gingen verschiedene Anordnungen aus, die dann aus den Handgeldern des Kurfürsten bezahlt wurden[2]).

In Leipzig brachte die Ostermesse 1695 „Atalanta oder die verirten Liebhaber“. Der Vorbericht erklärt, daß es sich nicht um eine Übersetzung des Mauro-Steffanischen Werkes „Le rivali concordi“ (Hannover 1691) handelt, was man ja annehmen möchte[3]). Michaelis wurde „Cloris“[4]) wiederholt, neu „Rosalinda“[5]) gegeben. Der Text der an den Maschinisten besonders große Ansprüche stellt) war aus dem Italienischen übersetzt. Das Werk war „vor 3 Jahren . . . auf dem neuerbauten Venetianischen Theatro di S. Angelo, mit grossen Vergnügen der Zuschauer praesentiret worden“, heißt es im Vorwort. Der Originaltext stammte von Antonio Marchi. Ob die Musik des Marc'-Antonio Ziani[6]) nach Leipzig übernommen wurde, wissen wir nicht. Neujahr 1696 gab man „Jupiter und Alkmene“[7]). Vielleicht wohnte der Kurfürst der Aufführung bei[8]). Auch diese Aufführungen scheinen nicht die erforderlichen Einnahmen gebracht zu haben[9]). Strungk und Sartorio, die „Capitalia suchen und aufnehmen müßen, welche aber nunmehro wieder getilget seyn wollen“, sehen sich nach einem dritten „treuen Consorten“ um und finden ihn in der Person des Jur. Pract. Wolfgang Abraham Schilling zu Leipzig. Am 20. Januar 1696 setzen sie einen Vertrag auf. Schilling zahlt 3000 Taler ein,

---

[1]) In den Handgelder-Listen auch „Götterfest“, „Götter-Invention“ genannt. Beschreibung in Staatsbiblioth. München.

[2]) K. S. H.-Staatsarch. „Handgelder“. Loc. 8683.

[3]) Frdl. Mitteilg. d. Herrn Dr. Schmidt; vgl. Gottsched, a. a. O.

[4]) Gottsched, a. a. O.

[5]) Vgl. Bibliogr.

[6]) Galvani, a. a. O. p. 114.

[7]) Gottsched, a. a. O.

[8]) Denn am 29. Januar 96 erhält Str. 6 Taler für „3 grosse Fenster, so er auf gnädigsten Befehlich in das Opern Hauss zu Leipzig hat machen lassen müssen“. Handgelder, a. a. O.

[9]) Zum Folgenden: Ratsarch. Leipzig II, S. 788. Fol. 26 ff.

wovon die „aufgenommenen Capitalia und gemachte Schulden getilget werden". Bestimmungen werden getroffen über die Behandlung der Kasse, Billette, Opernbücher etc. Strungk werden 70 Taler ausgesetzt „vor eine jedwede opera und vor die Direction der Music, die Er entweder selbst in die Music bringet oder auff bedürffenden Fall durch andere bringen laßen muß". Dieselbe Summe bekommt Sartorio für jede „ganz neue Verwandlung", 40 Taler außerdem „vor die auff dem Theatro nöthige Direction, die Er durch andre oder selbst verrichtet, der Scenen und Machinen . . ., damit alles fein richtig und hurtig zugehe". 20 Taler soll der Kapellmeister für die Reise von Dresden nach Leipzig bekommen; außerdem „werden auch alle Meßen 12 Taler für ein Logiament aus der Cassa passiret, worinnen die probationen der Music und die Ankleidung des Frauen-Zimmers geschehen, ingleichen der Herr Capellmeister mit seiner Famille wohnen kann". Strungk soll „die Musicos umb einen so genauen Preiß alß wie es immer möglichen . . . verschaffen", „hingegen bleibet es, daß, wenn von des Herrn Capellmeister Struncks Jungfer Töchtern eine in einer opera mit zu recitiren verlanget, iedweder 60 Taler verwilliget werden, doch weigern sie sich auch nicht die alten mit zu repetiren". Zu dauernder Schuldenfreiheit ist aber auch durch des neuen Teilhabers 3000 Taler das Opernhaus nicht gekommen. So schreibt 1701 Sartorio an den Rat, daß „gnugsam bekandt, dass auf desselben (Strungks) Vermögen unterschiedene arresta gesuchet und erhalten worden, Ich auch selbsten noch etzliche 100, wil nicht sagen, etzliche 1000 ß bey Ihme zu fordern habe, so ich theils in die Aufrichtung, Verbesserung und Erhaltung des Opern-Hauses und Zubeherungen, verwendet, theils Er noch bey seinem Leben so wohlen aus der Königl. Pohlnischen Rent-Kammer zu Dresden, theils von dem Gross Hertzog zu Toscana und andere Stands-Personen baar eingehoben, und darvon gezogen, mir aber meinen Antheil darvon nicht entrichtet, hingegen die Bezahlung der Schulden übern Halse gelassen"[1]). Seit 1696

[1]) Ratsarch. Leipzig. II, S. 631.

gab es übrigens in Leipzig auch ein „Theaterrestaurant", freilich ohne Wissen des Magistrats, der prinzipiell dagegen war[1]).

Anfang dieses Jahres (wahrscheinlich im Februar) wurden in Leipzig französische Komödien gespielt, für die ein besonderes Theater errichtet wurde[2]). Vermutlich spielten hier jene Komödianten von des Kurfürsten Ernst August Hof in Hannover, die im Karneval 1696 in Dresden Vorstellungen gaben[3]). „Auf dem großen Theatro" wurde dort am 16. Februar das „Musenfest"[4]) gegeben, zur Feier der „Rückkunfft des . . . Herrn Friedrich Augusti nach hinterlegter Campagne in Ungarn". Es besteht aus einem Prolog und 9 Entréen, bei denen viele Arien gesungen werden, bei der ersten Entrée eine längere mit Echo. Die Ausführenden waren „Damen" und „Cavaliere"; über den Verfasser der Musik und des Textes sagt das Buch nichts. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Strungk der Komponist war. Am 31. März 1696 ernannte der Kurfürst, (nach Fürstenau[5]) auf Strungks Empfehlung, einen neuen Vizekapellmeister, Johann Christoph Schmidt, der schon nach einem Jahr unsers Meisters Nachfolger als Kapellmeister werden sollte.

In Leipzig wurde Ostern dieses Jahres (1696) „Phocas"[6]) gespielt, „von einem braven Italiener" verfaßt, „in deutsche Reimen gebracht". Hier nennt sich zum ersten Male wieder der Übersetzer: C. L. B. Es ist der als Komponist bekannte Christian Ludwig Boxberg[7]). Für die Michaelismesse war „Pyrrhus und Demetrius"[8]) vorgesehen. Doch am 9. Sep-

---

[1]) Anhang XXXVI.

[2]) „Handgelder" a. a. O. Fol. 7.

[3]) Fürstenau, a. a. O. II, 10.

[4]) Dresden. K. öff. Bibl.

[5]) A. a. O. II, 14.

[6]) Vgl. Bibliogr.

[7]) Die gleiche Abkürzung und sein voller Name finden sich in einem „Gespräch" (bei der Hochzeit Friedrichs von Hessen in Kassel), das von ihm gedichtet und komponiert ist. (Textbuch: Weimar, Großherzogl. Bibl. O, 5 : 372.)

[8]) Gottsched, a. a. O. Pirro e Demetrio v. A. Morselli u. G. F. Fosi (Venedig 1690)?

tember starb Johann Georgs IV. Witwe Eleonore Erdmuth, und in Abwesenheit des Kurfürsten verbot der Oberhofmarschall von Haugwitz, sicher, in Friedrich Augusts Sinn zu handeln, das Opernspielen in der bevorstehenden Messe[1]).

Neujahr 1697 gab man dann „Orion“[2]). Es ist sehr wahrscheinlich, daß dies Werk identisch ist mit dem „Orion“ von C. L. Boxberg, der im gleichen Jahr in Ansbach gegeben wurde[3]). Nachdem in Dresden im Karneval ein kleines „Opera-Ballet“ gegeben war[4]), kam Ostern in Leipzig „Zenobia“[5]) zur Aufführung. Das Vorwort des Textbuchs meldet nichts vom Verfasser und Übersetzer, doch ist auch dieses Werk sicher Venezianer Ursprungs[6]).

Dieses Jahr 1697 brachte ein für unseren Meister folgenschweres politisches Ereignis. Am 1. Juni trat Kurfürst Friedrich August, um sich um den erledigten polnischen Thron bewerben zu können, in Baden bei Wien zur katholischen Kirche über. Am 5./15. September folgte in Warschau die Krönung[7]). „Schon durch Reskript d. d. Wien 20./30. April 1697 waren sämtliche Hofdiener, auch die Kapellisten, mit Vorbehalt eines jeglichen rangs in Gnaden ihrer Dienste entlassen“[8]). Bei der im Juni erfolgenden Bildung zweier Kapellen, der „Königl. Polnischen und Churfürstl. Sächsischen Kapelle“ und der „protestantischen Hofkirchenmusik“ wurden entlassene Mitglieder der alten Kapelle neu eingestellt[9]). Strungk aber blieb, vielleicht aus Sparsamkeitsgründen, entlassen. Kapellmeister wurde an seiner Statt Schmidt. Unser Meister war, wenn man von der mehr als zweifelhaften Operneinnahme absieht, mit

---

[1]) Ratsarch. Leipzig. Acta d. Land Trauer betr. Vol. XLVII. 3. a.

[2]) Gottsched, a. a. O.

[3]) Riemann, Opernhandbuch. Gerber a. a. O. zitiert nach Adelungk-Jöcher: „Orion, Leipzig 1697 gedruckt“ als Komposition Boxbergs.

[4]) Fürstenau, a. a. O. II, 12.

[5]) Vgl. Bibliogr.

[6]) Nach der Oper von Marchi, Musik v. Albinoni (Venedig 1697)? Riemann, Opernhandbuch.

[7]) Allg. D. Biogr. VII, 782.

[8]) Fürstenau, a. a. O. II, 12.

[9]) Fürstenau, a. a. O. II, 13.

einem Schlage brotlos geworden. In einem Memorial klagte er seine Not, sprach von sich „armen Diener, als der alle das meinige“ in dem operen Hause zu Leipzig zugesetzet“ [1]).

Durch ein neues Unternehmen sucht er sich aus seiner bösen Lage zu befreien [2]): Am 30./20. September 1697 legt er dem König, nachdem er ihm zur Übernahme der polnischen Krone gratuliert hat, einen Entwurf vor, wie die „Cammer-Intraden ohne Beschwerung der Chur Sächs. Unterthanen, iährlich auff 5 biß 6000 thlr. vermehret werden können“. Das soll dadurch erreicht werden, daß (nach in Brandenburg und Anhalt angewandter Praxis) „von denen Statt Musicanten auch anderen Land Spielleuten, nach eines jeden Ohrts Gelegenheit“, eine gewisse Summe erhoben werden soll dafür, daß ihnen ein „freizettel“, d. h. die Erlaubnis gegeben wird, bei den verschiedenen festlichen Gelegenheiten, Hochzeiten etc. zu spielen. Dies soll zugleich ein Schutz sein für die Musikanten, die übrigens „zu solcher Abgabe sich schon freywillig offeriret“, gegen die Konkurrenz der „herumvagierenden auch andern Regiments Pfeiffern, so ihr Tractament ohne dem haben, und doch offt und viel denen dazu bestellten Statt Musicanten, so ihre Gesellen und Leute darauff halten müßen, großen Eingriff bey denen Bürgerl. Hochzeiten thun“. (Wir sehen also einen in neuester Zeit wieder lebendigen Gegensatz schon hier.) Als eine direkte Folge der Auflösung und Verkleinerung der Kapelle erweist sich dieser Entwurf [3]): „daß die hiesige Chur-Sächs. Rent Cammer, wegen der Capell Musica, keine Außgabe in Zukunfft führen dürffe, dennoch aber die armen alten Capell Musici in statu quo bleiben, und ihr bißgen Brodt lebenslang behalten mögten, hat der Capellmeister Nicolaus Adam Strungk ein Mittel vorstellen sollen, damit ein solches ohne gravimine Camerae et quorumcunque geschehen möge“, heißt es am Anfang. Von des Künstlers eigener Sorge enthält seine Eingabe allerdings nichts. Auch erfolgte die

[1]) Fürstenau, a. a. O. I, 315. Am 25. Juni 1697 bekommt Strungk noch 171 Gulden ausbezahlt.

[2]) Anhang XXXVII.

[3]) Anhang XXXVIII.

Einführung der Organisation der Stadtmusikanten jetzt noch nicht. 1698 wurden sogar noch einmal Kapellmitglieder entlassen[1]). Erst im Juli 1699 kam Friedrich August auf Strungks Vorschlag zurück.

Inzwischen ging das Opernunternehmen fort; für Michaelis 1697 verzeichnet Gottsched zwei Werke: „Circe", vielleicht das 1697 in Venedig gegebene Werk von Freschi[2]), und: „Der geliebte Adonis". Mit diesem Werk finden wir zuerst direkte Beziehungen der Leipziger Oper zur Hamburger. In Hamburg wurde 1697, von Postel gedichtet und von Keiser komponiert, „Adonis" aufgeführt; dieses Textbuch aber wurde offenbar nach Leipzig übernommen. Denn der „Adonis", der 1708 dort gegeben wurde[3]), dürfte als eine Wiederholung des Werks von 1697 anzusehen sein, erweist sich aber als eine (in Einzelheiten umgearbeitete) Wiederholung des Hamburger Buchs. Ob Keisers Musik beibehalten wurde, läßt sich schwerlich entscheiden, jedenfalls müßte sie überarbeitet worden sein, denn einige Arien sind gänzlich gekürzt in der Leipziger Fassung. Neujahr 1698 hören wir von einer „Berenice", die vielleicht mit einem Freschischen Werk (Venedig 1680[4]) zusammenhängt. Der „Alexander Magnus"[5]) von Ostern 1698 ist eine neue Übersetzung jenes Originals, das der Hamburger Oper „Alexander in Sidon" von Förtsch (1688) zu Grunde gelegen hat, wohl Zianis „Alessandro il magno in Sidone" (Venedig 1679). Michaelis gab man die Oper „Scipio und Hannibal"[6]); das von der „ungemeinen Großmuth, Leutseligkeit und Keuschheit" des Scipio handelnde Werk ist keine Übersetzung, aber von C. L. Boxberg ganz im unverfälschten venezianischen Stil gedichtet.

In diesen letzten beiden Messen gab es wieder böse Konflikte zwischen den „Operisten" und der Siegfriedschen

[1]) Fürstenau, a. a. O. II, 16.
[2]) Riemann, Opernhandbuch 377.
[3]) Vgl. Bibliogr.
[4]) Clément, a. a. O. 104; Gottsched, a. a. O.
[5]) Vgl. Bibliogr.
[6]) Vgl. Bibliogr.

Familie[1]). Die Geldnot scheint durch Strungks Entlassung aus kurfürstlichem Dienst noch drückender geworden zu sein, denn die Pachtsumme für Ostern und Michaelis wird nicht bezahlt. Zu einem auf den 8. Oktober angesetzten Termin erscheint Strungk nicht, wobei der Grund seines Ausbleibens von Interesse ist. Sein Vertreter (Joh. Martin Andeae) meldet, daß Strungk „wegen Aufwartung bey Ihr. hochfürstl. Durchl. zu Sachsen Weißenfels nicht abkommen könte". Worin diese Aufwartung bestanden hat, wissen wir nicht[2]). Nicht ausgeschlossen ist, daß er eine Oper für den Weißenfelser Hof komponiert hat, wie ja die Leipziger Oper starken Einfluß auf das künstlerische Leben in Weißenfels gehabt hat. „Leipziger Sänger und Instrumentisten zogen gastweise und dauernd an den Weißenfelser Hof." Bei den Aufführungen von „Talestris" von Krieger (17. Februar, schon 96 aufgeführt) und „Cadmus" (14. Februar) dieses Jahres 1698 waren unter den Mitwirkenden „Jungfer Döbrichten, (aus Weimar gekommen)" — Philippine Strungk heiratet Samuel Ernst Döbricht, offenbar deren Bruder — und „Zwo Jungfer Strunkin", die ein „Mädchen" bei sich hatten. Sie waren am 22. Januar angekommen. Außer den oben genannten Werken gab es 1698 noch „Phaeton" und „Daphne"; „Cadmus" wurde scheinbar wiederholt, denn Gottsched führt die Oper 1698 zweimal an. Wenn man auch nicht entscheiden kann, ob eines dieser Stücke von Strungk stammt, so ist doch so viel sicher, daß der Künstler öfters in Beziehungen zu dem Weißenfelser Hof gestanden hat. Schon 1693 war in der Kirche ein Werk von ihm aufgeführt worden. Was den Leipziger Pachtgeld-Streit angeht, kommt es schließlich (21. Oktober) so weit, daß der Siegfried um die Erlaubnis bittet, alle Möbel der „Operisten" in der Siegfriedin Haus versiegeln zu dürfen, bis die 200 Taler bezahlt sind, trotzdem Frau Strungk und der junge Sartorio sich erboten haben, 160 Taler zu zahlen. Denn beide Beklagte, schreibt er, Strungk und Sartorio, seien heimlich davongegangen, „H. Strunckens Ehe-Frau

[1]) Zum Folgenden: Ratsarch. Leipzig. II, S. 573. Vol. II.

[2]) Zum Folgenden vgl. Werner, a. a. O.

undt Töchter, ingl. H. Sartorio sein Sohn . . . .“ haben „gestriges Tages (20. Okt.) mit ihren opern Spielen continuiret, hierzu eine zieml. menge Volks vom zusehen zusammengebracht, auch eine nicht geringe Summa geldes . . darbey anderweit erhoben“. Und es bestehe die Gefahr, daß die Schuldner heimlich mit den Möbeln und der Kasse „davongehen“, „es seien zu ihrem Aufbruch undt abreiße alle praeparatoria gemacht“. Wirklich läßt Siegfried (auf seine Kosten, die er aber 1699 von Strungk ersetzt haben will) durch „5 Defensiorien . . . Strungks und Sartorii mobilien 2 Tage und 2 Nacht bewachen“. Da kommt am 23. Oktober die Rettung: Schilling befriedigt die Siegfriedin bis auf 50 Taler, so daß sie die Klage zurückzieht. Zwischen der Frau Strungk und ihren Töchtern und dem Sohn der Siegfriedin gehen aber die Zänkereien weiter[1]). Auch in den beiden nächsten Messen wird die Pachtsumme erst nach langem Verhandeln bezahlt.

Für die Neujahrmesse 1699 gibt Gottsched keine Oper an, für die Michaelismesse des Jahres dagegen zwei; ob Neujahr gespielt worden ist, darüber ergeben die Akten nichts. Ostern gab man jedenfalls die von Boxberg gedichtete Oper „Agrippina“. Der Text wurde scheinbar besonders verbreitet, er findet sich in auffallend vielen Bibliotheken. Das in Dresden befindliche Textbuch trägt die handschriftliche Aufschrift, daß die Oper von Strungk komponiert sei[2]).

Bald nach dieser Ostermesse besserte sich Strungks finanzielle Lage, denn im Juli wurde ihm vom König die schon früher erbetene „Oberdirektion der Landmusik“ übertragen[3]). Der direkte Anlaß dafür scheint gewesen zu sein, daß Stadtpfeiffer Klage führten, ihnen geschehe von „Dorffiedlern“ beim Hochzeitsdienst Eintrag. Friedrich August übergibt seinem „lieben getreuen Nicol Adam Struncken“

[1]) Februar 1699 beschwert sich Siegfried, daß die „Strungkischen Töchter sich gar feindselig“ gegen ihn „bezeuget, auch . . . ihn denunciret“ haben.

[2]) Frdl. Mitteilg. des Herrn Dr. G. F. Schmidt, vgl. auch Bibliogr.

[3]) K. S. H.-Staatsarch. III, 83. Fol. 183, Nr. 2. c[2].

„die völlige Einrichtung und Ober Direction des Wercks, vermittelst einer Instruction". (28. Juli 1699[1]). Als „remuneration" werden ihm jährlich 300 Taler zugesprochen[2]). Diese Organisation muß dem Künstler manche Mühe gemacht haben, wir haben Proben[3]) seiner Tätigkeit in Freiberg und Chemnitz, wo sich „unnötige Schwierigkeiten" ergeben, obgleich die „gute Ordnung fast im ganzen Lande ohne Beschwerde eingeführet" ist. (1. Oktober.)

In der Michaelismesse dieses Jahres 1699 scheint Strungk nicht in Leipzig bei den Aufführungen gewesen zu sein. Am 1. Oktober schreibt er von Dresden; am 11. bei einer Zitation ist er ebenfalls nicht in Leipzig, wo es in dieser Messe besondere Festlichkeiten[4]) gab. Am 30. September zog der König in Leipzig ein. Man spielte „auf Sr. Königl. Maj. Befehl die raren frantzösischen Comödien . ., welche die Polnischen u. Teutschen fürsten Abends um 5 Uhr mit höchstem Divertissement täglich besuchten". Danach war Redoute. „Mit einem Worte, man ließ es an nichts ermangeln, woran die durchlauchtigsten Gäste einiges Vergnügen irgends hatten. Wie denn hiernechst auch die teutschen Operisten, ingleichen die hochteutschen Comödianten die hohen Zuschauer mit ihren geschickten Agiren höchst erwünscht vergnügeten". Die Komödien fanden im Gasthof „zum drey Schwanen" statt[5]). Auch die Polnische Kapelle war mit in Leipzig. Bei der Hochzeit Georg Wilhelms von Brandenburg-Bayreuth und der Sophie von Sachsen-Weißenfels am 6./16. Oktober „geschahe das Ende, gleich dem Anfange mit einer vortrefflichen Instrumental- u. Vocalmusik der Königl. Polnischen Capelle[6])". Als Opern dieser Messe verzeichnet Gottsched „Ixion" und „Circe", letzteres wohl eine Wiederholung des schon 1697 aufgeführten Werks.

[1]) Anhang XXXIX.
[2]) K. S. H.-Staatsarch. Loc. 8687, Fol. 397.
[3]) Anhang XL—XLIII.
[4]) Vgl. „Etwas neues von d. Leipz. Mich.-Messe 1699".
[5]) Vogel, a. a. O., p. 927.
[6]) „Das recht galante Leipzig."

Als die Opernunternehmer in dieser Messe wieder von der Siegfriedin wegen der Pachtsumme bedrängt werden[1]), erteilt am 14./24. November der König Strungk und Sartorio ein „Moratorium" auf 3 Jahr, weil die in ihrem Gesuch darum „angeführten motiven nicht unbillig befunden" worden sind; die „Operisten" sollen über alles freie Hand haben doch schon im nächsten Jahr brechen die Streitigkeiten von neuem, ja heftiger aus.

Für die Neujahrmesse 1700 ist wieder Boxberg der Dichter: Diesmal gibt es nach den Texten zwei Opern: „Erechtheus" und „Amynthas und Phyllis[2])". Letzteres Werk, das Gottsched (im Widerspruch mit dem Text, aber vielleicht mit Recht) für Ostern 1700 nennt, war von einem Schüler Strungks komponiert. Boxberg schreibt im Vorwort: „solte die Composition nicht denen vorigen Opern gleichen, so wisse man, daß sie nur ein Scholar des berühmten Herrn Capellmeister Strunckens verfertiget."

Nach dieser Messe folgt wieder die unvermeidliche Pachtklage[3]): Strungk und Sartorio sind ohne Bezahlung abgezogen. Ostern kommen die neuen 100 Taler dazu; Zitation auf den 4. Mai, nur Sartorio erscheint. Am 5. Mai berufen sich die Beklagten auf das Moratorium „wider unserer Creditorn hartes procedere". Die Siegfriedin will mit der angebotenen Abschlagzahlung von 50 Taler nicht zufrieden sein. Die Situation wird kritisch: Am 24. Juli 1700 nämlich bittet die Siegfriedin den König, eine gerichtliche Kündigung des Pachtkontrakts zu verfügen, wenn die schuldigen 200 Taler nicht bezahlt werden. Am 28. wird dies Strungk und Konsorten zu erkennen gegeben, aber zur Kündigung kommt es nicht. Am 18. September richtet die Siegfriedin von neuem eine Eingabe an den König, in der es heißt: „es naht die Zeit heran, da sich mehrgedachte Operisten meines haußes zu ihren größten Vortheil, ohne einige meine Befriedigung der Gewohnheit nach, bedienen werden; selbe auch vor dies mahl einer gantz neuen undt

[1]) Zum Folgenden: Ratsarch. Leipzig. II. S. 573. Vol. II.
[2]) Vgl. Bibliogr.
[3]) Ratsarch. Leipzig. II. S. 573. Vol. II.

von Ihnen sonst noch nicht observirten Cautel sich bedienen wollen, indem sie (wie ich schon die sichere Nachricht habe) zum Theil nicht in Persohn (zweiffelsohne aus diffidenz ihrer ungerechten Sache) anhero zu kommen, sondern das opern Wesen durch ihre Weib- undt Kinder fortzustellen gesonnen seyndt". Deshalb bittet sie um eine Verfügung an den Rat, er solle jeden Tag die Cassa in Verwahrung nehmen und nicht eher hergeben, bis der Frau Siegfried jeden Tag 60 Taler bezahlt sind, solange bis ihre Forderungen befriedigt sind. Am 23. September verfügt der König, der Rat solle für den Zins sorgen, doch bestimmt er nichts wegen der Kasse.

Die Operisten wollen zum Teil nicht in Person nach Leipzig kommen, hieß es in der Eingabe der Siegfriedin — und am 26. September 1700 wurde in Dresden „Nicolaus Adam Strunck, Capellmeister" begraben.

Er war „am hizigen Fieber auf der Töpfergasse" (wohl am 23. September) gestorben[1]). Noch vom 9. September haben wir ein Schreiben, in dem er zur Schlichtung eines Musikpachtstreits auffordert[2]).

Ein rascher Tod macht diesem bewegten und in den letzten Jahren wirklich gequälten Leben ein Ende.

Außer seiner Frau Christine hinterließ Strungk fünf Töchter und einen Sohn, diese wenigstens kommen in den Akten vor: Die älteste Tochter Dorothea Maria (verheiratet mit dem Dresdener Hoforganisten Wilhelm Dietrich Brauns, der am 8. November 1700 die Landmusikinspektion übertragen erhält[3]) spielt in den folgenden Jahren der Leipziger Oper eine wichtige Rolle; dann Elisabeth Catharina, Magdalena Anna (verheiratet mit dem Tenoristen Andreas Luther), Philippine (vor 1705 verheiratet mit Samuel Ernst Döbricht, der zeitweise das Opernunternehmen leitet) und Christina Dorothea (mit einem gewissen Lachs verheiratet; 1711 wohnt

[1]) Dresden, Kreuzkirchenbuchamt, Verzeichniss der begrabenen Personen auf d. Jahr 1700 und 1702.

[2]) Anhang XLIII.

[3]) Er muß seiner Schwiegermutter 100 Taler von dem Gehalt abgeben. — K. S. H.-Staatsarch. Loc. 8687.

sie „etliche Meilen hinter Dresden“). Der einzige Sohn, dessen Unterschrift wir in den Opernakten finden, ist Johann Delphin; er wird Kapitän genannt und scheint meist auf Reisen gewesen zu sein.

Eine unerträgliche Schuldenlast war das Erbe der Strungkschen Familie. Es ist traurig zu lesen, wie Christine 1701 darüber klagt[1]), als sie um die vom Kurfürsten Johann Georg IV. versprochenen Baumstämme bittet. Sie starb vor dem 29. Juli 1706.

In dem Opernunternehmen selbst trat durch den Tod des Begründers keine Stockung ein: Michaelis 1700 gab man „Justinus“[2]). Dichter und Komponisten kennen wir nicht, die Oper könnte noch von Strungk stammen.

Was im allgemeinen die Komponisten der Michaelis 1700 abgeschlossenen ersten Periode der Leipziger Oper betrifft, so besteht darüber keine absolute Sicherheit: daß die „Alceste“, „Nero“ und „Agrippina“ von Strungk waren, hörten wir. Und aus der oben mitgeteilten Bemerkung Boxbergs: „solte die Composition“ der Oper von Neujahr 1700 „nicht denen vorigen Opern gleichen, so wisse man, daß sie nur ein Scholar des berühmten Capellmeister Strunckens verfertiget“, liegt es sehr nahe, zu schließen, daß die „vorigen Opern“ eben von dem berühmten Mann selbst komponiert sind.

Aber inwieweit Musik aus Italien, Hamburg oder Weißenfels in einzelnen Werken benutzt ist, das zu entscheiden könnte nur die Musik selbst die Grundlage bilden, von der uns bis jetzt auch nicht eine Note bekannt geworden ist.

Die weiteren Geschicke der Leipziger Oper gestalten sich gar wechselvoll: Ostern 1701 spielen Strungks, Michaelis und Weihnachten (Neujahr) Hieronimo Sartorio. Die verschiedensten Streitigkeiten ergeben sich: die Strungkschen Erben prozessieren gegen Sartorio und seinen Sohn (besonders um die Opernkleider), dann Samuel Döbricht gegen

[1]) K. S. H.-Staatsarch. Loc. 10023. Fol. 273b.
[2]) Gottsched, a. a. O.

Johann Friedrich Sartorio. Und auch innerhalb der Strungkschen Familie heftige Zänkereien, vor allem von Dorothea Brauns gegen Döbricht. Dazu gibt es noch von der Siegfriedin angestrengte Prozesse. Es ist ein krauses und unerfreuliches Bild, das man aus der großen Sammlung von Streitakten erhält.

Welch ein Gegensatz dieser Generation der Strungkschen Musikerfamilie zu dem Großvater Delphin. Und schon unseres Nicolaus Adam Leben, welch ein Unterschied mit dem ruhigen, wie es der Vater im Organistenhause zu Braunschweig verbrachte. Es ist die Oper, die in diese Familie eindringt und — fast möchte man in Hinblick auf die späteren Jahre der Leipziger Oper sagen: sie zerrüttet. Auch unserem Meister sind durch das Werk, das mit sein größter Ruhm ist, die Gründung der deutschen Oper in Leipzig, die letzten Lebensjahre verbittert. Aber gerade in den Kämpfen dieser Jahre zeigt er sich uns noch einmal klar als das, was wir, sein Leben überblickend, immer erkennen: als eine wirkliche Persönlichkeit. Er war ein energischer, temperamentvoller und stolzer Mensch, der sich durchzusetzen, und, wo es nötig war, für sich und seinen Stand zu kämpfen verstand.

II. Teil.

Strungks Werke.

Während wir uns aus reich vorhandenem Material ein ziemlich deutliches Bild machen können von unseres Meisters Leben, liegt das Bild des Komponisten Strungk nicht so klar vor uns. Zwar ist es mir gelungen, einige von der Forschung bisher unbeachtete Klavier- bezw. Orgelstücke festzustellen, jedoch das für den Meister sicher sehr wichtige Übungswerk für die Violine, das Sonaten über Festgesänge und Ciaconnen enthält, scheint dauernd unauffindbar. Dazu werden wir uns veranlaßt sehen, bei mehreren, meist Nicolaus Adam zugeschriebenen Werken die Verfasserschaft für zum mindesten unsicher zu halten. In der Oper „Antiope" endlich heißt das Problem: was ist darin von Pallavicini, was von Strungk?

1. Kapitel. A.

Wir haben uns zuerst zu befassen mit einer im Jahre 1671 erschienenen deutschen Liedersammlung, deren Komponist nur Strunck ohne Bezeichnung des Vornamens genannt ist. Der Betrachtung dieser Sammlung möge ein Blick auf die Geschichte des einstimmigen deutschen Liedes bis zum siebten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts vorangehen, wobei wir uns an Kretzschmars[1]) Forschungen halten wollen.

Die Wurzeln liegen in dem, von den Florentinern geschaffenen, begleiteten einstimmigen Sologesang, der begleiteten Monodie, die zuerst in der Oper festen Fuß faßt, aber schon 1602 mit Caccinis „nuove musiche" ins Haus kommt. Drei Liedformen finden wir da ausgebildet: die strophische, die strophisch variierte und das Koloraturlied; diese Koloraturlieder gelten lange als Hauptstücke des italienischen Stils.

Der Hauptförderer des begleiteten einstimmigen deutschen Lieds — das im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in der deutschen Flugblattliteratur schon heimisch ist — ist Schütz, obwohl von ihm keine Lieder erhalten sind; aus seinem Kreis kommen die ersten Lied-Komponisten, auch die Strungksche Familie gehört in seine Nähe. Sachsen ist die Heimat der frühesten nachweisbaren Lied-Komponisten: Schein und Nauwach. Sie stehen auf italienischem Boden, Nauwach noch mehr als der Thomaskantor, und man kann bei ihm die formellen Schwierigkeiten sehen, mit denen das deutsche Lied zu kämpfen hat: man findet bei ihm die strenge Anlehnung ans einzelne Wort, Anwendung von Peris Rezitation, übertriebenen Reimrespekt, dazu wahllose Betonung einzelner Worte durch Figuren

[1]) Geschichte des neuen deutschen Liedes, Leipzig 1911.

und unklare Periodisierung. Französische Einflüsse kommen mit Selle im Lied stark auf, dem Ersten einer Hamburgischen Liedschule. Er ist zweifach wichtig, er schreibt volkstümlich „für die Unverständigen", und er legt den Grund zu der im 17. Jahrhundert zeitweise herrschenden Art des Orchesterlieds. Der erste wirkliche Liedspezialist Heinrich Albert sucht, gestützt durch die Königsberger Studentenschaft, das neue Lied im Kampf gegen das mehrstimmige Lied populär zu machen durch Verwendung als Gelegenheitsmusik. Seine Arien sind aus geistlichen und weltlichen gemischt und angelehnt an den protestantischen Choral und ans Chortanzlied. Neben diesen deutsch charakterisierten Liedern gibt es eine italienisierende Gruppe, Orchesterlieder, Echo- und „Situations- und Deklamationslieder". Die Kardinalfrage ist nun, „ob das Lied vor allem . . . volkstümlich sein, oder ob es mit der Entwicklung der höheren Kunst Schritt halten soll". Die Hamburger Liedschule soll von ihrem Organisator Rist zum Volkstümlichen gebracht werden, unter dem Einfluß des niederländischen Lieds und der französischen Singetänze, Rist gerät dabei aber in Konflikt mit seinen besseren Komponisten. Kirchentöne und die alte Mensur sind bei Rist kaum mehr zu finden. Das Hamburger geistliche Lied übertrifft das weltliche, das freilich in Voigtländer einen originellen und frischen Dichter hat, der aber seinen Texten nur bekannte Melodien überlegt. Die Sachsen halten im Gegensatz zu Rist durchaus an der höheren Kunst fest: Hammerschmidt zeigt sich aber von Rist in seinem Streben nach Einfachheit beeinflußt, Mensur und Kirchentöne sind bei ihm verschwunden. Zu kämpfen hatte seine Richtung gegen eine vom Dresdener Hof getragene italienisierende Renaissancerichtung — Koloratur und genauester Anschluß der Musik ans Wort —, die mit Kremberg „sich schließlich der Karrikatur nähert". Vorher aber war die sächsische Schule zu hohem Ansehen gekommen durch Dedekind und Adam Krieger. Jener ist, von Hamburg beeinflußt, volkstümlich mit Benutzung italienischer Mittel, hervorragend durch weiter gespannte Melodik. Durch Krieger „erobert sich der volks-

tümliche Stil des Sololieds ganz Deutschland". Krieger baut das Prinzip der Symmetrie, „das im Instrumentaltanz und im alten Chortanzlied zu Hause ist, planmässig fürs Sololied aus". Den Einfluß der höheren Kunst beweisen italienisierende, kantatenartige Nummern, auch gibt er Orchesterritonelle seinen Liedern bei. — Um die Mitte des 17. Jahrhunderts beginnt sich eine thüringische Schule zu entwickeln. Schon früher als in Thüringen gibt es in Frankfurt a. M. einen Liederverlag, dessen „Hauptstück" Schreibers „Frühlingsknospen" sind, mit vielen entlehnten älteren Melodien, ein Ausläufer Voigtländers. Der letzte bedeutende Liedersitz ist Nürnberg, das geistliche Lied überwiegt das weltliche: nur eine selbständige Sammlung ist 1653 nachweisbar: Gläsers „Schäferbelustigung", in Helmstädt entstandene Studentenarbeit, in deren Musik sich ein ausgezeichnetes Talent, Georg Klemm, im Stil Hammerschmidts und der Hamburger hervortut.

Mit Helmstädt in engem Zusammenhang steht nun auch unsere Sammlung „Leucoléons Galamelite"[1]). Gleich der oben genannten Schreiberschen Sammlung gehört sie zum Frankfurter Verlag: Heinrich Hauenstein, der „durch seine Zweiggeschäfte in Hannover und Hildesheim mit Norddeutschland in enger Verbindung stand"[2]), gab sie 1671 heraus. Wir können diese Jahreszahl, die in dem in Hamburg erhaltenen Exemplar ausgeschnitten ist, aus Neumeister[3]) feststellen, der im übrigen zu dem Titel „allerhand keusche Lust- und Liebeslieder" bemerkt: „nihil neque castum, neque venustum, neque amabile offendas."

Der Band enthält nach den üblichen Lobgedichten auf den Verfasser 40 einstimmige Lieder mit Baß, dann eine Reihe „Scherzgedichte" ohne Melodien und einige „carmina latina". Über das Leben des Dichters ergeben die Lieder einiges. Geboren in Braunschweig (Scherzged. XI), hat er in Helmstädt studiert (Nr. 29), auf welchen Ort sich die

[1]) Vgl. Bibliogr. Nr. 1.
[2]) Kretzschmar, a. a. O. p. 122. S. auch Bibliogr. Nr. 1.
[3]) Dissertatio de poetis germanicis, 1695. p. 84.

meisten Lieder beziehen. Seinen Namen deutet Kretzschmar[1]) — wohl mit Recht — als „Weisslöb". Er ist Jurist (Nr. 30) und macht in Braunschweig seine „Erste Practicantenschule" durch. Studien- oder Vergnügungsreisen scheinen ihn weit herumgebracht zu haben: nach Straßburg (Schg. 6 und Nr. 10), Königsberg (Schg. 1), Danzig (Schg. 16), auch in Parthenopel, d. i. Magdeburg, scheint er gewesen zu sein (Nr. 7 und 21). Vielleicht ist er auch bis nach Frankreich gekommen: „Der am Elm[2]) Dir aufgewartet, bleibt in Frankreich teutsch geartet" (Nr. 15[3]).

Vor der „Galamelite" hat Leucoleon bereits eine „Perical"[4]) herausgegeben, ihr Ruhm wird in den Lobgedichten besungen. Auch lateinische Gedichte hat er schon vor denen unseres Bandes verfaßt.

Nach dem Vorwort, einem Schreiben „eines hochgelahrten Mannes an den Leucoleon" waren die „Galamelite"-Lieder als fliegende Blätter verbreitet, und das war der Grund, sie in einem Band zusammen zu fassen: Sie beginnen „ihrer Güte halber, nachdem sie einem oder andern en amy communiciret worden, fast bekant zu werden", besonders „Sie schläffet schon die andere Dion" (Nr. 18) und „eines, dessen Ausgang immer ist: das sag ich keinem nicht" (Nr. 4). Jenes „weiss ein jeder zu singen", dieses fand der Briefschreiber bei einer „adelichen Dame im Stift Minden unter den Liedern, so von den Umläuffern verkaufet werden, gedruckt". Weil es schade wäre, „daß diese Lieder solten eher bekant werden, ehe sie mit Hn. Strunck

---

[1]) A. a. O., p. 122. Ein Mann namens Eckstein, der dem entgegen sein soll, wird nur in den Scherzgedichten besungen. Zelle (a. a. O. p. 14) glaubt, der Verfasser heiße H. C. v. W. Von diesem ist aber nur eines der Lobgedichte auf Leukoleon.

[2]) Wald zwischen Wolfenbüttel und Helmstädt (Zedlers Universallexikon).

[3]) Zelle (a. a. O.) und Kretzschmar (a. a. O.) lassen den Leukoleon auch in Hamburg gewesen sein, Kretzschmar außerdem in Gießen, Bremen und Halberstadt, was sich aber aus den Gedichten nicht ergibt.

[4]) Göhler, Verz. der im Meßkat. angez. Musikal., 1902, Nr. 880a: „Leucoleons Pericallis, od. Allerhand keusche Liebs-Lieder m. 2 St. 8°. Bremen, Jakob Köhler." (Angezeigt Frühj. 1661.) Nicht auffindbar.

seinen Melodien ans Licht kämen", rät er zur Vereinigung in einem Band.

Kretzschmar macht mit Recht aufmerksam auf die kulturgeschichtlich interessanten Bilder aus dem Studentenleben des 17. Jahrhunderts, die uns diese Lieder bieten. Da finden wir die Übersendung der Fastnachtsruten mit Gedichten, oder die Schenkung eines „Pusches", den der Dichter ein „angenehmes Band an seinem Arm" nennt; in Nr. 6 werden die „gewöhnlichen Sprüchwörter und Saufflieder" der Tischgenossen in Straßburg erwähnt, und zwar außer dem „Fürst von Thoren": „Marjänchen ist ganz tot", „Noth, Noth, Noth", der „Pickelhäring", „Hans Henrich", „Binck, Binck, Binck vergeht im Teiche". Der Ton der meisten Gedichte ist, wie Kretzschmar sagt, unzüchtig und roh, freilich gibt er fälschlich dem „Geist Postels" und den „Hamburger Opernspässen" die Schuld. Das ist schon zeitlich unmöglich, es ist wohl eher Einfluß der schlesischen Dichter anzunehmen. Wenn man übrigens diese Gedichte vergleicht etwa mit den Texten zu den Arien aus den Hamburger Opern „Semiramis" und „Esther", die uns später beschäftigen werden, so findet man, daß hier in „Galamelite" dem Komponisten ganz andere, musikalischere Aufgaben gestellt werden, als in den Opernarien. Schon die Titel lassen das erkennen: „Von alter Kinderliebe", „Leucoleon gibt der Perlenmund seine heftige Liebe ausdrücklicher zu verstehen", „das Bildniss seiner verstorbenen Liebsten kompt ihm im Traum wieder vor", oder „auf einen Brief, durch welchen Adelinde wird unvermuthlich abgefordert", dazu Abschiedslieder: das sind alles Themata, die, wenn sie auch im einzelnen nicht dichterisch gelungen sind, doch dem Komponisten etwas bieten, an das er sich halten kann, die ihn anregen, in ihm den Dramatiker wecken können. Von all dem in den Opernarien nur ganz geringe Spuren. — Einige Lieder sind aus fremden Sprachen übersetzt oder frei bearbeitet: Nr. 6 und 14 aus dem Horaz (Oden II, 4 und I, 33); Nr. 40 ist „das italiänische Lied o quante facende etc." und Nr. 4 „fast von Wort zu Wort aus dem Frantzösischen des Savoyarten"; Nr. 25 ist eine Übersetzung von „Quoy, Belle Iris, Vous ne

scauriez comprendre etc."; endlich ist Nr. 5 „mein Katrinchen, liebstes Hünchen" bezeichnet als „Art eines Gedichts, welches die Frantzosen den Hahnen aufm Esel nennen". Die Verknüpfung zweier aufeinanderfolgender Stücke, wie sie von S. Dach und Heinrich Albert gern angewandt wurde[1]), eine sogenannte „Parodie", finden wir auch hier: Nr. 19 beginnt „o Seelige Stunden, ihr habt mich entwunden"; Nr. 20 singt zur selben Melodie: „O traurige Stunden, ihr habt mich gebunden!"

Da nur „Strunck" als Komponist bezeichnet ist, so ergibt sich die Frage: welcher dieses Namens war es, Delphin oder Nicolaus? Kretzschmar[2]) nimmt, ohne Angabe eines Grundes, ersteren an, Zelle läßt die Frage offen. In der Tat ist es aus äußeren Gründen kaum möglich, eine Entscheidung zu treffen. Braunschweig würde für Vater und Sohn passen, für den Vater deshalb vielleicht besser, weil Nikolaus ja schon seit 1660 fort war. Die Universität Helmstädt andererseits läßt eher an den Sohn denken. Stark für Delphin spricht dies: Im Scherzgedicht Nr. 4 heißt es:

„Mein Herr Delphin, werter Sänger,
„Werter Spieler, der Du bist,
„Wo mein Herz nicht redlich ist,
„O so wünsch' ich, daß ich länger,
„Daß ich länger lebe nicht,
„Bis man guten Abend spricht."

Immerhin könnte „Delphin" hier übertragen gebraucht sein, denn im Vers I dieses Liedes („An eine lustige Gesellschaft beim Valet-Trunk gemacht") wird ein „Schlingling", im II. Vers „Damon" besungen. Wir müssen also versuchen, den Komponisten aus dem Stil der Musik zu finden. Wir haben es mit 39 Melodien zu tun, die mit einer Ausnahme strophisch komponiert sind, nur Nr. 40 gibt der 2. Strophe eine Melodie, welche die der ersten etwas variiert.

Der kleinere Teil der Lieder zeigt eine Befruchtung durch den Tanz. Unter ihnen wiederum haben wir zwei

[1]) Kretzschmar, a. a. O. p. 22.
[2]) A. a. O. p. 123.

Gruppen zu scheiden: Die eine zeigt deutlich, daß der Komponist dem Chorstil und der Mensural-Schreibweise noch nahe steht: Taktbetonung und Wortbetonung fallen nicht zusammen. Wie Kretzschmar es bei Albert zeigt, müssen wir auch in diesen Liedern Taktänderungen vornehmen, uns vorstellen „daß die Taktstriche in ihnen nur ein arithmethisches Orientierungsmittel sind“[1]). (Sh. Nr. 6, 8, 11, 22 und vor allem Nr. 30.) Dem Komponisten kann man nach dem, was er in sehr vielen anderen Stücken an Deklamations-Feinheiten geleistet hat, nicht zutrauen, daß er hier die Musik gänzlich ohne Rücksicht aufs Wort erfunden hätte. Auch um Übertragung von Instrumentalmusik auf diese Texte, eine in dieser Zeit beliebte, vor allem von Voigtländer angewandte Praxis, handelt es sich nicht; denn auf dem Titel der Sammlung heißt es „mit neuen, auf eine sonderliche Art gesetzten Melodeyen“. So muß man also, was bei Hammerschmidt beispielsweise nicht mehr zu finden, annehmen, daß hier noch Mensuralauffassung gewaltet hat.

Neben den, ihre Herkunft vom Tanz so im Grunde verleugnenden Liedern, zeigt eine zweite Gruppe modernes Zusammenfallen von Wort- und Taktbetonung, hierher gehören die Stücke 26, 27 (mit Synkopierung der Teilschlüsse) und 36, die gleichfalls den in der Courante häufigen synkopierten Schluß hat, ferner das Schlußlied 40 und das ihm ähnliche 19.

Diese Nr. 19 und Nr. 25 sind die einzigen Stücke, die Dreiteiligkeit, wo III gleich I ist, zeigen, die erste als Folge der „Rundstrophen“-Form, wie Chrysander diese Strophenform nennt; Nr. 25 repetiert die beiden Anfangsverse am Schlusse. Dies Stück gehört zu den Perlen der ganzen Sammlung und zeigt jedenfalls das, was der Komponist schon im Tanzlied leistet. Die echt liedhafte Melodik, besonders die Formung des Mittelteiles, zeigt eine fast Christian Dedekind ebenbürtige Potenz des Komponisten[2]). In dieser zweiten Gruppe der vom Tanz befruchteten Lieder

[1]) Kretzschmar, a. a. O. p. 28. D. D. T. 1. F., XII. Einleitg.
[2]) Kretzschmar, a. a. O. p. 91.

finden wir jenes Konstruktionsprinzip, das, wie Kretzschmar zeigt, Heinrich Albert „in das begleitete Sololied hineingetragen hat, das sich immer wieder bewährt und zu den größten Erfolgen geführt hat“[1]). Deutlicher noch finden wir es in einer Reihe wohl von französischen Chansons beeinflußter regelmäßig zweitaktig aufgebauter Lieder in geradem Takt, in Nr. 16, 24, 31, 32, 33, 35, 38. Ein Stück (Nr. 13) ist in äußerster Konsequenz der syllabischen Kompositionsweise, jede Silbe auf $^1/_8$, nur 4 Takte Singstimme, ein Gebilde, das kaum mehr ein Lied genannt werden kann. Es ähnelt dem streng periodisierten ein wenig bänkelsängerischen Nachsatz im $^4/_4$-Takt, den zwei Tanzlieder (Nr. 6 und 28) dem $^3/_2$-Takt des Anfangs folgen lassen und dessen Veranlassung in einem Versmaßwechsel des Textes liegt. Die Nummern 24[2]), 31, 33, 38 sind von einer Strenge der symmetrischen Konstruktion, wie sie bei Adam Krieger nachgewiesen worden ist[3]). Nr. 31 und 38 zeigen nicht nur rhythmisches, sondern auch melodisches Anklingen der zweiten Phrase an die erste bei neuem Text, ein Hauptmittel klarer Liedformung, das auch in den Tanzliedern angewandt ist.

In diesen streng periodisierten Liedern wirkt nur einmal die Betonung der Versenden, die Trennung der einzelnen Verse gegen den Sinn, störend, in Nr. 31, wenn gesungen wird: „wurd' mein Angesicht erquickt // durch den Strahl, den es erblickt.“ Stärker ist dieses Übel, an dem das Rezitativ der Florentiner Oper ebenso leidet, wie durch den Choral beeinflußte deutsche Lieder, bei den besprochenen Tanzliedern[4]) und bei den später zu betrachtenden freien Gebilden, und zwar gesteigert durch breite Kadenzierung des Versendes.

Die Symmetrie des Aufbaus sehen wir in vielen Stükken gestört durch Verlängerung wie durch Verkürzung der einzelnen Phrase, und zwar stets zum Zwecke des „genauen

[1]) D. D. T. 1. F., XII, p. XIX.
[2]) Zelle, a. a. O. p. 20.
[3]) Heuss, D. D. T. 1. F., XIX, p. XIV.
[4]) Vgl. Nr. 6, 11.

Anschlusses des Tons ans einzelne Wort[1]), ein Prinzip der Kantate, das Albert ins Strophenlied eingeführt hat. Besonders häufig ist dabei die Beobachtung der weiblichen Versendung, die gegenüber dem vorhergegangenen männlichen Reim zu einer Verlängerung der Phrase und Verschiebung des metrischen Bildes führt. (Vgl. 1, 5, 10, 12, 14, 17, 21, 23, 37.) Bisweilen erfolgt eine Dehnung auch aus dem poetischen Grunde der besonderen Betonung eines Worts (Nr. 12), wie auch durch Koloratur manchmal ein Wort besonders herausgehoben wird. (Vgl. 5, 15, 26, 29.) In Nr. 2 tritt zu der Wortdehnung eine Verbreiterung der Form durch ein Zwischenspiel.

Unregelmäßige Metrik als Folge von Verkürzung der einzelnen Phrase findet sich in Nr. 39; durch eine Textwiederholung würde das Stück zu einem regelmäßigen Gebilde werden, es fehlt musikalisch eine Periode am Schluß, aber in der fast sklavischen Rücksicht auf den Text ist von einer Wiederholung abgesehen. Beides, Dehnung und Kürzung zeigt Nr. 29. Da wird nach den breiten Ausrufen „O Ehrenwald, du Aufenthalt“ der 3. Vers: „so viel berühmter Hirten“ in Achteln deklamiert; hingegen wird die zweite Hälfte des Liedes, die vier Verse gegen sechs der ersten hat, gedehnt, und so entsteht höchst sinnvoll und ungezwungen eine ganz regelmäßige Periodisierung.

Die wahrhaft sinnvolle Treue unseres Komponisten an den Text erkennt man aus Nr. 7. Hier wird zum Zweck der Steigerung bei der Aufzählung der Reize der Geliebten eine sequenzartig verwandte Phrase, auf die zuerst stets ein Zwischenspiel folgt, von ihrem vierten Erscheinen an ohne diese Trennung, gesteigert wiederholt. Hier sehen wir das Rezitativ, das von Albert ins strophische Lied getragene Kantatenmittel, auch bei unserem Komponisten: Hier ist volle Freiheit, vollkommene Interpretation des Textes. Die Form des Stücks ist 4+4+5+3. Hier liegt die Bedeutung des Komponisten: wie im Lied mit von der Oper und der Kantate sinnvoll herübergenommenen Ausdrucksmitteln

[1]) Kretzschmar, D. D. T., I, 12, p. XVIII.

deklamiert wird, wie z. B. das „o mein“ abgetrennt wird als humoristischer Ausruf von dem „es kann nicht sein“. Ähnliche freie und eindrucksvolle Gebilde sind die Nummern 3, 4 und 9. In letzterem Gesang sind kurze, gleichsam abgerissene Phrasen neben einander gesetzt (die Worte „wittern“ und „zittern“ werden durch Koloratur humoristisch gemalt), danach wird mit köstlicher Grazie „das sag' ich keinem nichtt“ gesungen. Nr. 18 endlich (von Zelle[1]) mitgeteilt) hat 23 Takte und ist frei periodisiert: Hier wird nicht nur im Gegensatz zu „sie schläfft schon
„Die andere Dion
„Auff ihrem Götter-Thron“:
das „und ich wache“ durch Melisma gehoben, sondern auch, höchst sinnreich, noch durch Wiederholung des „ich“ gesteigert. Hier ist der einzige Fall von Textwiederholung in der Sammlung. Ebenso fein ist in diesem Stück die Deklamation des „sie liegt in Ruh“ sie als Halbe, erst auf zwei beginnend. Auch Fragen weiß der Komponist ausgezeichnet wiederzugeben.

Sahen wir im Vorigen Einflüsse von Oper und Kantate, so stammt auch von ihnen das Konzertieren der Singstimme mit dem Basse und dessen größere Bedeutsamkeit durch ostinates Wiederholen eines Motivs: In Nr. 34 haben wir einen solchen Chaconnenbaß, der offenbar den Zorn malen soll mit seinem energischen Sechzentel-Rhythmus zu Beginn: „er schilt auf seine unzeitige Blödigkeit.“ Die häufigste Art von selbständiger melodischer Führung des Basses ist, daß er den Beginn einer Melodiephrase vorwegnimmt, so daß die Singstimme imitierend einsetzt, so in Nr. 1, 2, 11, 12, 14 und 35 und mit größerer Bedeutung für den Ausdruck in Nr. 3, wo ein wirkungsvoller Quartaufschlag auf diese Weise gesteigert wird. (Ähnliches in Nr. 4 und 10.)

Eigentliche Imitation findet sich in Nr. 5, 27, 29, 38, einen halben Takt lang; eine etwas längere Linie imitiert der Baß in Nr. 32 und, da es sich dabei um eine an sich

[1]) A. a. O. p. 20.

ausdrucksvolle Figur handelt, wirkt das mit großer Intensität des Ausdrucks. Auch Chromatik findet sich im Baß, so in Nr. 3, 4, 6, 7, 23, 33 und 40: Der chromatisch erhöhte Ton pflegt einen Sext-Akkord zu tragen und die Singstimme dann entweder von der Sext darüber in die Terz oder von der Terz in die Sext zu springen; die Weiterführung der Melodie erfolgt entweder wieder von der Akkord-Terz aus, oder es wird, während der Baß einen Halbton aufwärts (meist in die Tonika) schreitet, nach der verminderten Quinte des chromatisch erhöhten Tons die Terz des neuen Fundaments erreicht. Hier möge auch erwähnt werden die häufige Anwendung von Sept-Akkorden, die den an sich schon starken Ausdruck der Melodien noch steigern, wie z. B. in Nr. 3; auch die schöne Steigerung der Harmonik durch Sekund-Akkorde in Nr. 29 ist bemerkenswert. Eine Satzflüchtigkeit findet sich nur einmal in Nr. 14. Da kommt es zu peinlichen Oktaven zwischen Singstimme und Baß. Die scheinbare Oktavenfortschreitung in Nr. 4 ist nur die Folge eines Druckfehlers.

Der Steigerung des Ausdrucks dienen in der Singstimme Koloratur und Melisma. Die Koloratur, welche zuerst Albert ins Lied herübergenommen hatte, betont einzelne Worte, wie Gelahrter, Nonne, rühmen, dient aber auch sichtlich malerischem Zweck, echt madrigalesk, so bei „zittern", „verlach", „laufen", welch letztere Illustrierung in Nr. 4, einem zwar kantatenhaften aber ruhig ausdrucksvollen Gesang, als etwas fremdartiger Operneindringling, barock wirkt[1]). Melismen sind im allgemeinen nicht ausgedehnt, nur in Nr. 40 findet sich ein größeres auf das Wort „Macht", und etwa noch in Nr. 3 auf „verletzen", meist fallen nur zwei Achtel auf eine Silbe, trotzdem machen sie die melodische Linie geschmeidig und verstärken ihre Ausdruckskraft.

Das Hauptcharakteristikum der Melodik unseres Komponisten ist die häufige Anwendung größerer Intervalle. Er gibt durch sie seinen Melodien Spannweite und größere

[1]) Notenbeispiel bei Kretzschmar, a. a. O. p. 123.

Bögen. Ein hauptsächlich benutztes Intervall ist die Quart: In den Stücken 1, 4, 6, 7, 8, 11, 13, 15 17, 19, 21, 22, 23, 26, 31 und 33 spielt es eine wichtige Rolle. Im Anhang mögen einige Beispiele seine sinnvolle und den Text vortrefflich malende Benutzung zeigen[1]). (Es steht vor allem da, wo der Text von inniger Liebe spricht.) Besonders wirksam ist der Quartaufschwung in Nr. 7, wo er sequenzartig wiederholt wird.

Auch die kleine Sext ist ein häufig Wiederkehrendes dieser Melodien. Den kleinen Sextsprung nach unten finden wir in Nr. 2, auch in Nr. 9, 12, 25 und 27 belebt er die Linie, vor allem ist er wirksam, wo von der Tonika aus das Subsemitonium modi ergriffen wird, wie in Nr. 1, 3, 4, 25 und 32. Das Ergreifen der oberen kleinen Sext ist wunderhübsch in Nr. 4, „Im Schlafe seh ich alle Nacht die Gegenstellung meiner Klagen", diese Stimmung ist vorzüglich in der Melodielinie getroffen. In Nr. 31 ist eine sehr schön ansteigende Linie gebaut mit der kleinen Sext als Krönung. Eine Wendung schätzt unser Komponist vor allem, gleichsam eine Verbindung von Quart und Sext, sie finden wir in Nr. 4 sehr schön[2]), ebenso in Nr. 9, endlich, freilich nicht mit der gleichen Bedeutsamkeit des Ausdrucks, in Nr. 39. — Auch ein Melodieanfang kommt in einem anderen Stück wieder vor[3]).

Die Quinte ist besonders fein verwandt beim Ausdruck einer Frage (14, 16). Daß auch in dieser Sammlung manchmal (in Nr. 2 und 15) sich ein Hinunterschlagen in Quart und Quint findet, ist natürlich: Denn es kehrt bei allen Komponisten dieser Zeit wieder, am häufigsten später bei Franck. Die Anwendung der Oktave gibt naturgemäß der Melodie Spannweite und Profil, vor allem ist sie in Nr. 4 von großer Wirkung. In Nr. 5 gibt sie dem Wort „gucke" etwas Lustig-Energisches, ähnlich in Nr. 8 dem Wort „verfluch'". Sehr schöne Melodik ergibt sich in Nr. 17 und 38, wo die Oktave meist stufenweis durchschritten

[1]) Musikbeilagen, I.
[2]) Musikbeil. II.
[3]) Musikbeil. III.

wird. Besonders erfreulich ist die Nr. 25 mit ihrer, den Oktavraum meist terzenweis durchschreitenden Melodik. Hier haben wir die Melodik, die den Akkord als Grundstock hat. Außerordentlich wirkungsvoll, beinahe leidenschaftlich ist die Melodik von Nr. 4, die nach den Tönen des d-moll-Akkords die kleine Obersext bringt; nicht minder die von Nr. 32, welche den e-moll-Akkord von oben nach unten durchschreitet und dann über dis wieder nach e führt. Chromatik findet sich in der Singstimme nur einmal, aber sehr ausdrucksvoll auf das Wort „herb". Wirksame Sequenzbildung finden wir in Nr. 7, 11 und 28. Andererseits fehlen freilich auch etwas bänkelsängerische Melodien nicht, wie in Nr. 13 und 39 oder im Refrain von Nr. 28. Pausen sind feinsinnig verwandt, z. B. in Nr. 4, oder in Nr. 7. Auch in Nr. 29 ist ein „nein" prägnant durch eine Pause vom Folgenden getrennt. Fast bizarr wirkt die Pause in Nr. 5 und 16.

Ein wie starkes Ausdrucksvermögen der Komponist dieser Lieder besitzt, ersieht man mit am besten daraus, wie er eine Melodie mit der Wiederholung eines Tons ruhig, aber doch mit Ausdruck geladen, beginnt, um sie dann steigernd weiterzuführen, so in Nr. 17. Auch in Rists Galathea findet sich ein solches Wiederholen eines Tons (nicht ohne malerischen Zweck) und viel später bei P. L. Wockenfuss, aber wie viel feiner ist hier in Nr. 17 die Fortführung[1]). Vor allem aber noch schöner in Nr. 4, die ich ganz mitteile[2]), weil sie mit am besten die stärkste Seite unserer Sammlung zeigt, „die ausdrucksvollen Einzelwendungen"[3]), den von Kantate und Oper befruchteten Stil. Perlen dieses Genres sind noch Nr. 3, 7, 15, 17, 32, 37 und 38. Es sind die Stücke, die schon dadurch auffallen, daß ihnen „Adagio" ausdrücklich vorgezeichnet ist.

Die tonale Auffassung ist bei unserem Komponisten schon die moderne. Er hat dur und moll, an kirchentonale

[1]) Musikbeil. IV.
[2]) Musikbeil. V.
[3]) Kretzschmar, a. a. O. p. 123.

Auffassung erinnert höchstens noch das, daß er z. B. bei g-dur und e-moll nicht dem ganzen Satz ein # vorzeichnet, sondern jedem einzelnen f, eine Erinnerung an den mixolydischen Ton. Übrigens ist die Vorzeichnung in den Liedern verschieden behandelt, d-dur findet sich mit Vorzeichnung vor dem Stück und auch nur vor dem bestimmten zu erhöhenden Ton. Auch in der Auffassung der poetischen Bedeutung von dur und moll steht der Komponist auf modernem Boden, einzig das moll in „Liebstes Seelgen Anemon“ (Nr. 16) erscheint unserm Gefühl fremdartig.

Jm Ganzen erscheint der Komponist dieser Lieder als ein Mann, der geschickt die Mitte hält zwischen dem volkstümlichen Hamburger Stil, dem er in den Tanzliedern und chansonartigen Stücken folgt, und dem Italienisieren, wozu er wohl durch Schütz und durch das Eindringen der Oper auch in Braunschweig gekommen ist. Aber das Bedeutsame ist, daß er diesen höheren Stil als ein Mann von Geschmack verwendet. Das ist es, was ihn von Leuten wie Nauwach in früherer Zeit und von Kremberg später scheidet: die Sparsamkeit und Feinheit in der Verwendung italienischer Kunstmittel. Viele seiner Lieder sind freie Gesänge, überschreiten aber nicht den Rahmen des Sololieds. Die Empfindung in ihnen aber ist so stark, daß sie auch heute ihre große Wirkung tun.

Wir haben nun zu fragen, auf wen läßt diese Musik schließen, auf Delphin oder Nicolaus Strungk? Das Material, das wir zur Lösung dieser Frage heranziehen können, ist nicht groß. Von Delphin Strungk signierte Vokalmusik liegt nur vor in dem „Musikalisch glückwünschenden Zuruf“, einem Werk, das als Kirchenkantate für uns hier nicht in Frage kommt. Von Nicolaus können wir die Opernarien heranziehen, aber (aus später zu erörternden Gründen) nur 36 Arien aus „Esther“ von 1680. Das Mißliche dabei ist, daß die Oper dem Komponisten ganz andere Aufgaben stellt als das Lied. So fällt von vornherein für unsere Frage der Punkt fort, daß die Arien aus „Esther“ bedeutend größere Ausdehnung zeigen als die Lieder, daß viele Arien stark und anhaltend mit Koloratur verbrämt sind, auch daß

in ihnen Textwiederholungen vorkommen. Die (schon erwähnte) stärkere Musikalität der Leucoleontexte wird gleichfalls in Rechnung zu ziehen sein bei den sichtbaren Verschiedenheiten beider Sammlungen. Trotzdem aber, glaube ich, kann man mit einiger Bestimmtheit annehmen, daß Delphin Strunck der Komponist der vierzig Leucoleon-Lieder sei.

Zwar finden wir einiges an die Leucoleon-Lieder Erinnernde in den Arien wieder. Eine Stelle aus Nr. 75 „Esther" erinnert deutlich an eine Phrase aus den Liedern, und in Nr. 88 finden wir sogar ein Motiv, dem obengenannten bedeutsamen aus Quart und Terz kombinierten Motiv in „Galamelite" ähnelnd; aber hier hat es nicht den schwärmerischen Ausdruck wie im Lied, sondern ist bedeutungsloser gebraucht, wie es auch bei Sartorio und Franck beispielsweise vorkommt. An die malerische Koloratur „Lauf" erinnert in „Esther" Nr. 73. Doch will das ebensowenig sagen, wie das Vorkommen der aufschlagenden kleinen Sext in „Esther", auch bei Löhner, um nur einen zu nennen, finden wir sie so[1]). Alle diese Ähnlichkeiten beweisen nicht, daß Nicolaus auch die Lieder komponiert habe. Daß er sie gekannt hat, wenn sein Vater ihr Verfasser ist, daran kann ja kein Zweifel sein. Daß der aber sie geschaffen hat, scheint mir hervorzugehen aus einer Verschiedenheit vor allem der pathetischen (Liebes-) Melodik in „Galamelite" und in „Esther". Die Intensität des Ausdrucks beruht in „Esther" auf anderem als in der „Galamelite" und ist vor allem viel weniger stark. Nr. 70 der Arien wäre ja in der „Galamelite" denkbar, allenfalls auch Nr. 83. Die Liebesstimmung von Nr. 71 ist gewiß hübsch und reizvoll wiedergegeben, dennoch scheint mir der Komponist der „Galamelite" nicht erreicht. In der „Esther" liegt das Sensible im Melisma, während es in der „Galamelite" durch die großen Intervalle erreicht wird, gesteigert durch Harmonik und selbständige Bässe. Der Komponist der „Galamelite" ist im Ausdruck dem der „Esther" überlegen, das sieht man deutlich. Beweisen läßt sich bei der ge-

[1]) Vgl. Musikbeil. VI.

ringen Vergleichsmöglichkeit nicht, daß Nicolaus nicht die „Galamelite“ komponiert hat, aber es ist wahrscheinlich; denn auch, um ein ohne Melisma und Koloratur komponiertes Stück noch heranzuziehen: eine Dürftigkeit und ein Bänkelton wie in Nr. 77 der Arien findet sich in den Liedern nicht. Zu viel darf man nicht als Folge des Hamburger Publikum-Geschmacks ansehen.

Wenn wir also Delphin Strunck als Komponisten der „Galamelite“-Sammlung annehmen, so sichert sie ihm eine gute Stellung in der Geschichte des deutschen Lieds. Kretzschmar[1]) nennt sie einen Ausläufer der Hamburger Schule und Voigtländers. Von den Hamburgern stehen Strunck wohl Johann und Albert Schop am nächsten, aber auch der Sachse Dedekind und der Nürnberger Löhner weisen verwandte Züge auf. Die geschichtliche Bedeutung beruht aber, wie gesagt, in der Verarbeitung von Opern- und Kantaten-Elementen im Lied „lange vor Kremberg und Genossen“ (Kretzschmar). Die Erfindung in diesen Liedern ist jedenfalls für einen Siebenzigjährigen — so alt war Strunck, als die Sammlung erschien — überraschend jugendlich und intensiv.

* * *

Wir kommen zur Besprechung der „100 Arien aus Semiramis und Esther“, die 1684 und 85 in Hamburg bei Rebenlein publiziert wurden, und wenden uns zuerst zu denen aus der Oper „Esther“ vom Jahre 1680. Für diese Oper sind in Fragen des Verfassers, wie schon in der Biographie gesagt, Mattheson und Moller einig. Es liegt also kein Grund vor, an Strungks Verfasserschaft der „Esther“ zu zweifeln. Die Stücke aus „Esther“ beginnen in unserer Sammlung mit Nr. 65, es sind also 36 aus dieser Oper. Die Arien liegen vor in je einem Band für die Singstimme und den Baß, zusammengebunden mit Ariensammlungen aus Opern von W. Franck. Der Baß führt stets nur die

[1]) A. a. O., p. 122.

ersten Worte des Textes an. Ein bestimmtes Anordnungsprinzip der Arien zu finden, vermögen wir nicht, weder nach dem Text noch nach der Stimmlage sind sie geordnet, wahrscheinlich wohl nur nach druckereitechnischen Gesichtspunkten.

Während Joh. Phil. Krieger für seine Sammlung von Arien aus „Flora, Cecrops und Procris“ (Nürnberg 1690) die Texte nicht wörtlich aus den Opern übernimmt, sondern durch den Poeten „Thymich, weil dergleichen Arien meistens auf die Materie der Operen müssen gerichtet seyn unt zum höchsten in 2 oder 3 Strophen bestehen, etliche in etwas verändern, zu den meisten aber mehr Strophen verfertigen“ läßt, „damit solche bey jeder musikalischen Zusammenkunft desto füglicher können gebrauchet werden“, ist hier im großen und ganzen der Text beibehalten, nur an einzelnen wenigen Stellen zeigen die Arien Veränderungen gegenüber dem Buch.

Mit einer Ausnahme (Nr. 89) sind es mehrstrophige Gesänge, die (mit 2 Ausnahmen) auch strophisch komponiert sind. Die überwiegende Mehrzahl der „Arien“ hat 2 Strophen, nur wenige 3. Die Form der Rundstrophe (nach Chrysanders Bezeichnung), daß am Schluß der 2. Strophe die ersten 2 Verse der ersten Strophe wiederholt werden, findet sich in 10 Nummern (68, 71, 73, 75, 77, 87, 91, 97, 98, 99). Das Charakteristische dieser Form, die Wiederholung des Anfangs am Schluß, hätte nur dann musikalisch zur Geltung kommen können, wenn „durchkomponiert“ worden wäre. Das ist aber nur in Nr. 97 geschehen, freilich auch hier nur in der Weise, daß die 2. Strophe die erste melodisch variiert, also auch hier keine musikalische Ausprägung der Rundstrophenform. Von den Rundstrophenliedern ist nur Nr. 71 dreiteilig komponiert, mit Repetition des ersten Teiles am Schluß, eine musikalische Form, die wenigstens halbwegs die vom Text gestellte Aufgabe löst. Übrigens ist im Ganzen die dreiteilige Liedform viel weniger stark vertreten als die zweiteilige. Liedform haben aber die meisten Stücke, während kantatenartige Gebilde oder „Arien“ in unserem Sinne in verschwindender Minderzahl sind.

Das ist nichts Auffallendes bei der Vieldeutigkeit des Wortes „Arie" in dieser Zeit: in italienischen Opern finden sich ausgesprochene Dacapo — Arien ohne die Überschrift „Arie", kleine drei- oder zweiteilige Lieder, die „Arie" ausdrücklich genannt werden und endlich Dacapo-Arien, die strophisch wiederholt werden.

Wie in der Leucoleon-Sammlung haben wir auch hier Stücke mit ausgeprägtem Tanzlied-Charakter. Im Gegensatz zu der Liedsammlung gibt dabei nur eine kleine Anzahl den Text schlicht syllabisch wieder. Es sind die Nr. 72, 77, 80; auch die beiden Duette 83 und 98 gehören hierher. Ganz ohne Textwiederholung und Melismen ist nur Nr. 77, ein recht dürftiges Stück: ununterbrochen sind zweitaktige Phrasen nebeneinandergesetzt, der schlechten Deklamation „es ist das schnöde Glück" etc. ist durch geänderte Takt-Notierung nicht aufzuhelfen, auch die (mit Sept-Umkehrungen durchsetzte) Harmonik ändert nichts an diesem Eindruck des Dürftigen. Viel erfreulicher ist Nr. 72, deren Liedhaftigkeit mit durch das bewährte Mittel der Wiederholung von musikalischen Phrasen auf neuen Text erreicht wird. Freilich finden wir auch hier schon Textwiederholungen, kleine Melismen und — vorzügliche — Imitation der Singstimme im Baß, Dinge, auf die wir im Zusammenhang eingehen werden. (Ein wenig übrigens erinnert die Melodik an ein Stück in Sartorios „Adelaide"[1].) Auch Nr. 80 hat eine echt liedhafte, durch kleine Melismen geschmeidige Melodik, deren Hauptingrediens die aufschlagende kleine Sext ist. Die Form ist klar zweiteilig, mit Repetition von a und transponierter Repetition von b. Auch die Duette 83 und 98 dürfen, wie gesagt, in diese Gruppe gerechnet werden, obgleich das eine durch Synkopierung, das andere (98) durch Koloraturen Verlängerung der einzelnen Teile zeigt; auch sie sind in zweiteiliger Liedform geschrieben. Ein schlichtes Tanzlied finden wir schließlich im Refrain von Nr. 84, der in dreiteiligem Takt steht im Gegensatz zum $^{1}/_{1}$-Hauptteile.

Während — vor allem im Duett Nr. 83, dessen Text übrigens echt venezianisch ist — in diesen Liedern eine

[1]) Musikbeil. VII.

gewisse Ähnlichkeit mit lullischen und überhaupt mit französischen Gebilden auffällt, finden wir in den Arien, die, sei es durch Melismen, sei es durch Zwischenspiele, die schlichte Tanzliedform erweitern und komplizierter machen, mehr italienischen Geist. Vor allem in Nr. 71, das seinen Tanzcharakter nicht verleugnet, aber durch Textwiederholung (liedmäßig mit der gleichen Phrase) und vor allem durch Gegenüberstellung von einer 8-taktigen Phrase gegen zwei 4-taktige eine starke Wirkung erzielt. Die 8-taktige Phrase ist durch ein ausdrucksvolles und schöngeschwungenes Melisma gebildet. Die Wirkung liegt hier in der melodischen Erfindung und in deren melismatischen Ausschmückung, der Mittelteil dieses Stücks hat starken melodischen Grundgehalt. Es ist eines der ausgesprochenen dreiteiligen Lieder: Teil I kehrt wörtlich am Schluß wieder. — Nr. 74 zeigt eine zweiteilige Liedform, durch viele Melismen erweitert, Nr. 78, ebenfalls ursprünglich ein zweiteiliges Tanzlied, Verschiebung des Metrums durch Melismen, freilich nicht ohne Härte. Nr. 84 wiederum ist ein zweiteiliges Tanzlied mit malenden Koloraturen; die Verfeinerung der schlichten Liedweise liegt hier im ausgedehnten Konzertieren zwischen Baß und Singstimme. Nr. 94, zweiteilig angelegt, zeigt Vergrößerung der Form durch Melisma und Textwiederholung; der gleiche Fall liegt in Nr. 96 vor. Endlich gehören in diese Gruppe des Übergangs vom einfachen Tanzlied zu größeren Gebilden auch noch Nr. 86, die die Singstimme, durch Koloratur geschmückt, breit über einem lebhaften Chaconnenbaß schreitend, zeigt, und das Duett 99, das durch Konzertieren erweitert ist.

Ehe wir uns zu den wenigen großgeformten Stücken wenden, seien kurz noch die anderen, zwar nicht Tanzcharakter zeigenden, aber doch rein liedhaften Gebilde genannt. Nr. 70, 81 und 88 zeigen da die knappste Form, zweiteilig, Textwiederholung nur am Schluß; Nr. 70 zeichnet sich vor den beiden anderen etwas dürftigen Stücken durch gewähltere Melodik aus, freilich auch ohne eigentlich bedeutend zu sein. Nr. 66, 84 und 92 sind noch zu dieser Gruppe liedmäßiger Gebilde zu rechnen, obwohl sie Kolo-

raturen und Textwiederholungen zeigen, oder (84) zweigeteilt sind, nach einem trällerartigen Hauptsatz im $^4/_4$-Takt folgt da als Refrain ein $^3/_2$-Tanzlied.

Dieser Gruppe verwandt sind Stücke, die noch als Lieder zu bezeichnen sind, trotzdem sie, wie Nr. 67, 68 und 69 längere Koloraturen oder Zwischenspiele zeigen. Nr. 76 ähnelt noch mehr einem kantatenartig freieren Gebilde mit der starken Kolorierung und Imitation. Weder als Lied noch als Arie kann man Nr. 65 bezeichnen: sie ist kantatenartig breit mit viel Konzertieren, Koloratur und Cembalo-Zwischenspiel, einzelne kleine Sätze aneinandergereiht, aufgebaut. Die gleiche Form zeigt Nr. 73. Nr. 91 erweitert die Form durch eine Art Einleitung der Singstimmen. Nr. 100 ist ein Konzert zwischen Chor und den hier ausdrücklich geforderten Violinen.

Eine Kombination von 2 zweiteiligen Liedern finden wir in Nr. 75 und 93, also die einfachste Art einer Kantate. In Nr. 89 folgt auf eine Art zweiteiliges Lied, das zweimal gebracht wird, ein Koloraturenteil, in Nr. 90 auf ein zweiteiliges (wohl vom Choral befruchtetes) Lied im $^3/_2$-Takt ein Anhängsel im $^4/_4$-Takt. Kantatenartig im Ausdruck und fast schon dem Rezitativ sich nähernd ist die Melodik von Nr. 97. Dacapo-Arien finden wir in der „Esther" nicht, was immerhin verwunderlich ist, da die Opern des Venezianers Sartorio beispielsweise, die, wie wir sahen, Strungk gekannt haben wird, reich an solchen sind.

Wir wenden uns zur Betrachtung der Stil-Elemente in unseren Arien im einzelnen. Neben den schon genannten Mitteln der Liedformung: Periodisierung, Phrasenwiederholung, fehlt es auch an dem Hauptmittel nicht, der liedmäßigen Melodik. Als eindrucksvolle Beispiele nenne ich die Nummern 70, 72, 80 und 83.

Wie bei den meisten Deutschen jener Zeit finden wir den breiten venezianischen $^3/_2$-Takt auch in der „Esther": Nr. 71 möge hier als Beispiel dienen[1]), es ist das schönste Stück der Sammlung; Scholz[2]) sagt mit Recht vom $^3/_2$-Takt:

[1]) Musikbeil. VIII.

[2]) A. a. O. p. 105.

„Selten fehlt er da, wo es sich um innige Gefühlsergüsse oder um feierliche Dinge handelt, und man darf wohl sagen, daß die schönsten Stücke der gesamten Vokal-Musik gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts dieser Taktart angehören." In unserer Sammlung wären als feierliche Stücke noch zu nennen Nr. 91 und 100. Ihr Gegenstück finden diese Stücke in Gebilden, die ausgesprochen populär, bänkelsängerisch, ja dürftig sind. In Nr. 66 ist der Schluß in solchem Bänkelton gehalten, eine Stelle übrigens, die deutlich an Mozarts Vaudeville aus der „Entführung" erinnert. Auch ein Anfang wie der von Nr. 68 gehört hierher. Mehr noch Nr. 81, dessen Rhythmik das Bänkelsängerische der Melodik noch steigert und nahe an die Grenze des Dürftigen bringt. Auch 84 wäre noch zu nennen und 88, das wieder fast dürftig anmutet. Die genannte Nr. 81 und das Pagenlied Nr. 87 zeigen eine Mischung von Achteln und Sechzehnteln in der Rhythmik, wie sie nicht unähnlich in den Liedern des echt venezianischen Dieners Milo in „Semiramis" zu finden sind. Auch das bänkelsängerische Element ist der italienischen Musik damals nichts Fremdes: Sartorios und Pallavicinis Opern vor allem sind voll davon, vorwiegend sind es in ihnen in Achteln gleichmäßig hinpendelnde Melodien, die diesen Ton haben. Es ist damit nicht gesagt, daß diese Elemente in den deutschen Opern auf italienischen Einfluß zurückzuführen sind. Die Quelle lag näher, die Hamburger Gasse. (Siehe Scholzens Beispiele aus Franck, Krieger, Pallavicini[1]). Wenn schon die Arien aus „Esther", wie überhaupt die ganze Hamburger erste Opernmusik, Liedmusik sind, so finden sich doch Ansätze zu einer Komplizierung, zu einer Ausweitung der schlichten Liedgebilde in die größeren Opernmaße; die Hauptmittel dafür sind: Konzertieren zwischen Singstimme und Baß, Koloratur, Figuration und Melisma.

Was das Konzertieren der Singstimme mit dem Baß angeht, so zeigt sich hierin Strungk als ein starker Könner, als den man ihn vor allem in seinen Instrumental- und kirchlichen Vokalwerken erkennt. Wie hübsch nimmt in

[1]) A. a. O. p. 98.

Nr. 72 der Baß das Motiv der Singstimme auf[1]). Äußerst reizvoll dient in Nr. 76 die Imitation der Singstimme im Baß einem malerischen Zwecke, das „Nachsagen" der Vögel hat zu einem ungemein feinen Konzertieren geführt.

Eine Abart des Konzertierens zwischen Baß und Singstimme ist das feinsinnige Verwenden des Basses des ersten Teiles später als Melodie, und umgekehrt der Melodie als Baß, wie es die Nummern 78 und 85 zeigen. Auch die Verarbeitung eines Melodiemotivs als Baß der Continuo-Zwischenspiele findet sich: z. B. in Nr. 79 und 87. In Nr. 65 ist, ähnlich wie in Nr. 78 und 85, das Motiv des Anfangs im ganzen Stück beibehalten. Dagegen findet sich nur selten die, vor allem bei den späteren Venezianern beliebte Art, das Hauptmotiv eines Stückes gleichsam als Motto oder Devise (nach Riemanns Bezeichnung) vorauszuschicken, ehe nach einem Continuo-Zwischenspiel das eigentliche Stück beginnt. Wir finden es in Nr. 73; Nr. 96 zeigt im Baß des Zwischenspiels einen Anklang an das Motto, in Nr. 68 kehrt das Motto im Baß ganz wieder.

Was die Melismen betrifft, so haben wir schon auf Nr. 71 verwiesen, in der so ausdrucksvoll, wenn auch auf dem an sich ungeeigneten Wort „Neid", der Text wiedergegeben wird. Viel weniger bedeutungsvoll finden sich in Nr. 74 (schon mehr koloraturartige) melismatische Figuren auf „schwächen" und „Löwen". Schwach ist der melismatische Schmuck in Nr. 87 („manch") und Nr. 94 („empfindt").

Die Anwendung der Figuration und der Koloratur ist zweifacher Art: aus textlichen Gründen mit malerischen Zwecken, und andererseits nur als Ausschmückung einfacher Erfindung, ja geradezu als Aufplusterung simpler Einfälle. Besonders häufig ist in dieser ausschmückenden Koloratur eine Formel, wie in Nr. 66 auf „Rechte", c d b d c in Sechzehnteln. Ähnlich ist sie in Nr. 67, 79, 91, 92, 95 und 96, in Nr. 67 nach vorausgegangener längerer Koloratur, andererseits in Nr. 95 als Beginn einer längeren Koloratur, die möglicherweise vom Wort „Nebel" veranlaßt ist. In Nr. 73 finden wir eine längere Koloratur auf „gefangenes", in Nr. 79

[1]) Musikbeil. IX.

werden nicht mit stärkerem Grund die Worte „Persien“ und „Vasti“ durch Kolorierung herausgehoben. In Nr. 98 wird das Wort „wohl“ mit einem juchzerartigen Lauf ausgestattet, was dem Text, es ist ein fröhliches Liebesduett, sehr entspricht; da schadet es bei dem ganzen Stimmungscharakter des Liedes auch nur wenig, daß, wohl aus Gründen der Symmetrie, auch das Wort „Wehe“ mit einer solchen ausgesprochen vergnügten Läuferfigur ausgestattet ist.

Wir kommen mit diesem Beispiel zur Koloratur als Mittel der Malerei. Da finden wir, wie im Madrigal schon, Worte, wie „freuen“, „gesponnen“, durch Koloraturen gemalt. In Nr. 82 heißt es „in eifriger Hitze bricht leichtlich die Spitze“. Hier wird die „eifrige Hitze“ dadurch gemalt, daß auf „eifrig“ eine sehr lange und charakteristisch rhythmisierte Koloratur gesungen wird, die, nicht nur aus Gründen der Symmetrie, sondern auch aus dem poetischen Grund, daß das „eifrige“ beibehalten werde, auf das Wort „leichtlich“ wiederholt wird. Später bekommt sogar das Wort „Schneider“ eine kürzere Koloratur. Ein schweres Bedenken kann man ja bei dieser Art musikalischer Ausdeutung des Textes, auch bei den später zu besprechenden anderen Malereien, nicht unterdrücken (und das gilt natürlich nicht nur für die vorliegenden Strungkschen Arien): daß es sich um strophische Lieder handelt, und z. B. in Nr. 82 in der 2. Strophe die Koloraturen auf die völlig gegensätzlichen Worte: „kaltsinnige Rache gewinnet die Sache“ gesungen werden müssen. Im selben Stück wird übrigens der Eifer nicht nur von der Singstimme gemalt, sondern auch vom Baß; er bringt chaconnenartig einen energischen Rhythmus immer von neuem. (Ein wenig wird man an die c-moll-Fuge des ersten Teiles des „wohltemperierten Klaviers“ erinnert.) Daß diese bewegten Ostinato-Bässe bei den Nord-Italienern beliebt sind, weist Scholz[1]) nach. In unserer Sammlung finden wir (in Nr. 67) zuerst in der Koloratur, und zwar sichtlich, um das „vertrieben“ zu malen, dann aber auch im Baß (im Zwischenspiel) noch eine solche energisch rhythmisierte Figur, die

[1]) A. a. O. p. 165.

sehr stark einer (von Scholz mitgeteilten[1]) Figur aus Pallavicinis „Amazzona“ ähnelt. Bei dieser Gelegenheit möge auch gleich aufmerksam gemacht werden auf die übrigen Chaconnenbässe: in Nr. 79 (hier nicht streng) und, mit vorzüglicher Textausmalung, in Nr. 86. Hier singt in breiter Melodie die Stimme der „Unruhe“ über einem aufregend unruhig laufenden Chaconnenbaß, eine ausgezeichnete Verwendung der Chaconnenform. Im Text heißt es da: „der Schauplatz ist die dunkle Nacht; des Königs Schlafzimmer. Die Unruhe kömmt mit Cimbeln herabgeflogen.“

In Nr. 85 wird mit einer geschickten Figuration, um zu diesem Kunstmittel zurückzukehren, das „Beben“ gemalt, ein beliebtes Motiv in dieser Zeit; Kretzschmar[2]) teilt ein Beispiel ähnlicher Art von Löhner mit. Auch im Baß wird hier das Motiv des „Bebens“ verwandt, und zwar im einleitenden Ritornell. Auch in Nr. 89 findet sich das „Beben“ musikalisch wiedergegeben. Aber nicht nur mit Hilfe von Koloratur und Figuration werden Worte ausgemalt. Die in der venezianischen Oper dieser Zeit besonders häufige musikalische Wiedergabe von Worten der Ruhe und Beständigkeit findet sich auch in unseren Arien: Wie bei Cesti, Sartorio, Pallavicini das Wort „costanza“ durch langes Aushalten der Silbe „stan“ charakterisiert wird, so finden wir in unseren Arien in Nr. 73 das Wort „ewig“ mit längerem Halt auf „e“ gemalt. Auch die „Ruhe“ wird, wie es bekanntlich auch S. Bach liebt, mit langem Halt gemalt: im Duett Nr. 89 singt die Schönheit: „so bebet der Neid“ mit der obengenannten bebenden Figur, darunter legt sich mit breiten Pfundnoten die Stimme der Ungestalt: „so ruhet mein Leid.“ Doch auch weniger naheliegende Ausmalungen des Textwortes finden sich. Ich glaube, daß z. B. in Nr. 73 der Text „Himmel neige dich“ die Führung der melodischen Linie veranlaßt hat. In Nr. 90 wird man die Ausmalung von „und sinken in die Höll“ in der Linie nicht verkennen wollen. In Nr. 96 finden die Worte „zugleich in Abgrund sind gestürzt“ sinngemäßen Ausdruck. In Nr. 93 wird in

[1]) A. a. O. p. 105.
[2]) A. a. O. p. 142.

der Linie das „steigen“ und „fallen“ gezeichnet. Auf die kanonische Imitation der Singstimme im Baß von Nr. 76 bei den Worten „die Vögel sagen nach, was vorgeht im Gemach“ wurde bereits hingewiesen. Mit harmonischem Mittel wird in Nr. 94 dem Wort „schmerzlich“ beredter Ausdruck gegeben.

Diese Art, dem Wort durch charakteristische Tonwendung erhöhten Ausdruck zu geben, die wohl so alt ist, wie die Musik überhaupt, und vom italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts in die deutsche Liedmusik herübergekommen ist, hat, wie schon erwähnt, ihre Gefahren hier, wo es sich um strophische Lieder handelt, wo also malerische Figuren und Linien vom Text des neuen Verses nicht gefordert sind. Auch der Mißbrauch findet sich, daß aus absolut musikalischen Gründen, aus Gründen der Symmetrie eine malerische Figur ohne Textveranlassung wiederholt wird. So sehen wir in Nr. 65 die Koloratur des „freuens“ später auf „Leben“ gebracht, in Nr. 67 die Figur des „Vertreibens“ auf „hassen“, hier freilich weniger auffällig, weil das Stück überhaupt stark, auch ohne malerische Absicht koloriert ist.

Die stärkere Art, den Ausdruck des Textes wiederzugeben, ist gewiß die, wo, wie in Nr. 92, das „prächtige“ auf das ganze Stück mit seinem Rhythmus und seiner Figuration ausgedehnt ist. In Nr. 90 ist schon ins einleitende Ritornell die Trauerstimmung gelegt: schwere Pausen durchschneiden die absteigende chromatische Skala. Am Schluß des Stücks findet, gleichsam um die gesteigerte Angst der Esther und ihres Gefolges zu malen, ein Taktwechsel vom schweren $^3/_2$-Takt zum unruhigen $^4/_4$-Takt statt: „wir können wegen Sünden die Füße nirgends gründen.“ In Nr. 91 wird frei mit dem Text geschaltet und, die Trauer des Gefolges der Vasti zu charakterisieren, wird zu Beginn viermal ein „O“ gesungen. Solche Dinge zeigen feines Textverständnis und dramatischen Sinn, wie vor allem auch die obengenannte Chaconne der „Unruhe“.

Besonders fein sind in der „Esther“ Liebesstimmungen getroffen, ich nenne Nr. 71 „Großes Wunderwerk der Welt“,

Nr. 75 „O glückliche Sklavin“ und Nr. 94 „ich werde noch herzlich vom König geliebet“, Stücke, die wie Vorahnungen Coussers klingen. Ganz reizend sind die beiden Scherzlieder, Nr. 83 „Der kleine Bösewicht Cupido“ und Nr. 98 „wenn zwei Herzen liebreich scherzen“. Auch das unbekümmerte „wer sich freut bei guten Tagen“ (Nr. 72) sei genannt. Auch der ganz andere Ton „Es ist die Zeit nur Eitelkeit und alles nichtig“, ist gut getroffen. Wir wenden uns zu Einzelheiten der Harmonik: Sehr reizvoll ist in Nr. 76 die Berührung der 3. Stufe der Tonart. Eine Kühnheit des Kontrapunkts finden wir in Nr. 82, wo das ostinate Baßthema einmal auf d einsetzt, während die Oberstimme ein e hat. Sekundzusammenstöße finden sich in den Duetten bei Quartvorhalten, was an die Behandlung von zwei Violinen, wie sie in dieser Zeit üblich ist, erinnert, so in Nr. 89 und 90. Ein Sekund-Akkord als Durchgang findet sich in Nr. 92 und 93. In Nr. 94 steht er, wie schon bemerkt, als Ausdruck des „schmerzlichen“. Reich an Sept-Akkorden und deren Umkehrungen ist die Rede Hamans an das Volk (Nr. 97).

Was Einzelheiten der Melodik betrifft, so finden sich Sequenzen nicht so häufig, vor allem nicht mit gleich starker Ausdrucksbedeutung, als etwa in der „Galamelite“. Immerhin gibt es auch hier in Nr. 100 eine das „Jauchzen“ malende ausdrucksvolle Sequenz von Sextakkorden mit aufschlagenden Quarten. Auch Nr. 65 und 96 haben ähnliche Sequenzen. Die sequenzartige Bildung in Nr. 75 ist schon angeführt worden. Im Refrain von Nr. 84 gibt es bei „leidet“ eine kurze Sequenz nach oben, in Nr. 94 eine etwas längere bei „betrauret“. In Nr. 93 ist die Melodik des Vordersatzes überhaupt nur aus der sequenzartigen Wiederholung einer kurzen Phrase gebildet. Das bei den Deutschen im allgemeinen so beliebte italienische „Hinunterschleifen“ in die Unterquint, auch in die Unterquart, finden wir in der „Esther“ auffälliger Weise nur einmal: in Nr. 97. Dagegen finden sich in „Semiramis“ auffallend viele Schleifer in die Unterquint. Nur bei Schlüssen haben wir in der „Esther“ das Hinunterfallen in die Unterquint (siehe Nr. 71, ähnlich

Nr. 85) oder in die Unterquart (siehe Nr. 79). Das in Italien und Deutschland ebenso häufige schluchzende Ziehen eines Tones in die Untersekunde, das wiederum in „Semiramis" zu den Hauptstilelementen gehört, findet sich in „Esther" nur zweimal, in Nr. 72 und 94.

Eine Melodielinie, in der die Unterquart eine Rolle spielt, findet sich häufig in „Esther"[1]). Aber auch sonst ist sie nicht selten; neben dem oben zitierten Beispiel von Sartorio nenne ich nur noch ein lullisches von 1667, wo wir die Linie genau haben. Auch bestimmte Schlußformeln können wir in verschiedenen Arien aus „Esther" wiederholt finden[2]). Einmal findet sich auch eine Melodiewendung, wie sie vor allem dem Cesti eigen ist, d es cis d.

Ein Echoeffekt, ebenfalls italienischen Ursprungs, ein Wiederholen der letzten Phrase im piano, ist vorgeschrieben nur zweimal, in Nr. 72 und 99; hier ist ein leises Ausklingen des Chors, wie es Cavalli liebt. Jedenfalls wird man aber auch bei Stellen, wo die letzte Phrase wiederholt wird, ohne daß piano gefordert wird, an ein echoartiges Wiederholen denken müssen.

Was die Deklamation betrifft, so verlangen manche Stellen (siehe Nr. 65, 66, 69, 83 und 96) Taktänderungen. In Nr. 86 wird das Wörtchen „dass" durch eine kolorierende Figur unmäßig hervorgehoben, ähnlich in Nr. 87 „manch". Auch die Textzerschneidung in Anlehnung an den Vers findet sich häufig (68, 91, 92, 95, 99, 100). Eine erfreuliche Überschreitung der Versenden finden wir in Nr. 90. Sonst aber sind keine besonders auffallend guten Deklamationen da.

Einmal findet sich die beliebte Parodierung eines Lieds im anderen. Nr. 69 parodiert schon im Text die vorhergehende Nummer, und auch die Musik benutzt das gleiche Material in etwas veränderter Bearbeitung. Ritornelle finden sich in 11 Arien am Anfang, in 8 am Anfang und Schluß, in 17 nur am Schluß. In zweien (68 und 85) geben die Einleitungsritornelle das Motiv für die Arie an: im Baß, denn nur er ist notiert, mit reicher Bezifferung.

[1]) Musikbeil. IX, X, VII.

[2]) Musikbeil. XI.

Daß nur die Continuo-Instrumente Ritornelle und Zwischenspiele ausgeführt haben, ist damit aber nicht gesagt. Wir wissen, daß für die Aufführungen in Venedig beispielsweise besondere Intabulaturen angefertigt wurden, auch wenn die Partitur nur den Baß des Ritornells hat. Wie weit das hier nun der Fall war, entzieht sich unserer Kenntnis. Ausdrücklich gefordert sind Violinen nur im Schlußgesang Nr. 100. Aber man darf wohl daraus nicht ohne weiteres schließen, daß sie in allen anderen Stücken gefehlt hätten. P. A. Ziani, der Strungk nicht fremd war, hatte ja als einer der ersten in den Arien „das Cembalo mehr und mehr durch Streichinstrumente ersetzt“[1]), und auch bei Sartorio finden wir sie. Freilich in „Adelaide“ (I, 4) heißt es einmal noch ausdrücklich „Aria con V. V.“, die Violinen sind ihm also scheinbar noch nichts gewöhnliches. In den Arien Sartorios mit Streichern bringen diese meist nur ein paar Takte Begleitung, während die Stimme pausiert; im Mittelteil der Dakapoarien schweigen sie meist ganz. In der „Esther“ wären Violinen in Nr. 73, 82 und 93 wohl denkbar. Auch Nr. 91 dürfte im Ritornell das Orchester beschäftigt haben, da dieser Nummer ein „Wilde-Männer-Tanz“ folgt. Violinen sind aber in diesem Orchester der ersten Zeit der Hamburger Oper neben den Trompeten und rhythmischen und den für den Continuo gebrauchten die einzigen Instrumente. Nach H. Elmenhorst[2]) besteht das Orchester in „anmuthiger Erklingung des Fundaments und Grundstimme eines Spinetes, Baß-Violon, Bandoren und dgl.; dabei denn, um den Singenden eine Respiration zu gönnen, die Violen zuweilen ein wenig sich hören lassen“. Schon im Anfang des 17. Jahrhunderts war an Stelle der Violen unsere Diskantgeige mit vier Seiten zur Herrschaft gelangt[3]). Die 1. und 2. Violine sind nach Kleefeld in der Frühzeit der Hamburger Oper vielleicht unisono geführt; aus der genannten Nr. 100 der „Esther“-Arien läßt sich nichts

[1]) Kretzschmar, Jahrb. Peters, 1910, p. 63.

[2]) Dramatalogia antiquahodierna (1688), zitiert von Kleefeld, I. M. G. S. I, 234. „Das Orchester der ersten deutschen Oper zu Hamburg.“

[3]) Kleefeld, a. a. O. p. 239.

darüber aussagen. Der Continuo wird hauptsächlich vom Spinett ausgeführt, welches, jedenfalls nach Strungks Zeit, vom Cembalo ersetzt wird. Dazu kam die Bandora, eine Art Zither[1]) und zur Grundstimmenverstärkung der Baß-Violon. Nach Kleefeld[2]) wurde schon um 1700 das Violoncell dazu verwandt, vielleicht auch Fagott, das in Strungks geistlichen Konzerten mit der gleichen Aufgabe betraut ist. Für das „u. dgl." Elmenhorsts setzt Kleefeld die viola da gamba und das Hauptinstrument für den Continuo in Italien: die Theorbe. Gambenspieler war schon der erste Hamburger Opernkomponist Theile, und Strungk hat in seiner „Übung" für Gamba geschrieben; J. Tielke in Hamburg baute Gamben, auch in den frühesten Braunschweiger Opern finden sie sich schon[3]). Außer den Continuo-Instrumenten und Violinen finden sich, wie gesagt, nur noch Trompeten und rhythmische Instrumente in der „Esther". Nicht in der Partitur wohl, denn Trompeten und Heerpauken, die zusammengehören, treten immer da auf, wo es gilt, Standespersonen und Fürsten, sei es „auf dem Theater", sei es im Zuschauerraum, zu begrüßen; allgemeine Fanfaren, die man nicht zu notieren pflegte. Das Textbuch der „Esther" nennt neben Trompeten und Pauken noch die selteneren Schlaginstrumente: Castaignetten und Cimbeln. Erstere werden zu einem Tanz geschlagen, letztere dienen dazu, die „Unruhe" zu charakterisieren, ein interessanter Versuch des Komponisten — oder des Dichters? — instrumental zu malen. Die „Unruhe" durchschwebt, diese aufregenden Becken schlagend, Ahasveros' Schlafgemach.

Von französischem Boden wohl stammen die Tänze in der Hamburger Oper. In unserem Textbuch finden wir einen „Wilde-Männer-Tantz", einen von „Mohren" (vielleicht ein Ausläufer der italienischen Moresken?) und einen „Tanz mit Castaignetten", der als „Solo" bezeichnet ist.

Was den Chor betrifft, so fehlten unserer Sammlung aus der 8. Szene des 2. Akts ein „Chorus mit Trompeten

[1]) Kleefeld, a. a. O. p. 236.
[2]) A. a. O. p. 238.
[3]) Kleefeld, a. a. O. p. 237.

und Heerpauken", der das Paar Ahasver-Esther feiert. Nach dem Textbuch wiederholt der Chor ferner das letzte Stück der Nr. 80, ebenso den Schluß von 88. Der Schlußgesang, der im Text als „Chorus" bezeichnet ist, wird nach der Sammlung nur von Esther und Mardachai gesungen. Und auch die anderen Stücke, in denen man Chor erwartet, sind nur Duette: Esther und ihr Gefolge (90), Vasti Frauenzimmer (91), Seres und die Freunde (92) sind nur „à 2" notiert. Wir finden hier, wie bei den Venezianern, den „rudimentären" Chor, wie Kretzschmar ihn nennt.

Unter diesen Chor- und den eigentlichen Duetten lassen sich zwei Arten unterscheiden: In Nr. 83 wechseln die 2 Stimmen Vers um Vers ab, um sich erst im 5. Vers zu vereinigen, eben zu der zweiten Art, einem Zwiegesang im engeren Sinne. Die einfachste Art zeigt in dieser Gruppe Nr. 98, es ist ein gemeinsames, durchaus homophones Trällertanzliedchen ohne größere Ansprüche. In allen anderen Duetten findet sich imitatorisches Einsetzen der Stimmen, im Schlußgesang (Nr. 100) freilich nur einmal, sonst ist es ein Konzert der vereinigten, durchaus homophonen Stimmen mit den über gleichen Bässen gesetzten Violinen. In Nr. 74 (Duett der beiden Frauenaufseher) ist die Homophonie reizvoll unterbrochen durch verschiedene kleine imitatorische Einsätze, die sich einmal sogar auf die Dauer von $1^1/_2$ Takten erstrecken; auch der Baß beteiligt sich. Auch in dem Duettteil von Nr. 83 findet sich nach einer Sexten-Stelle solche Imitation, die sich über 2 Takte erstreckt, später dann ein Imitieren, bei dem die erste Stimme aussetzt, wenn die zweite einsetzt. Geringer ist die Imitation in dem Chor Nr. 90; zum Schluß bringt die Unterstimme eine absteigende bewegtere Figur, während die Oberstimme auf einem Ton ruhig liegt. Reicher dagegen an Imitatorischem ist wieder der folgende Chor von „Vasti Frauenzimmer", besonders fein ist die längere Imitation bei den Worten „dass der Reichsschluss". Auch Nr. 92 ist geschickt mit wirkungsvoller Benutzung des Basses imitatorisch gesetzt. Nr. 99, ein Dankgesang von Esther und ihrem Gefolge, hat wieder eine andere Form: Die Esther singt wohl die Oberstimme und bringt zuerst eine Art

Motto für das ganze Stück, das von den Unterstimmen gleich in kleineren Werten wiederholt wird; später wird der Chor homophon und klingt piano aus. In Nr. 89 singen „Schönheit“ und „Ungestalt“ zuerst den gleichen Text, die Homophonie nur wenig, einmal durch Imitation in der Quint, unterbrechend; später trennt sich der Text, und es kommt zu der feinen (oben erwähnten) Malerei des Gegensatzes von „Beben“ und „Ruhe“. In den meisten dieser zweistimmigen Stücke finden sich, wie schon gesagt, Zusammenstöße der Singstimmen in Sekunden. Die Duette zeigen wohl am besten das starke kontrapunktische Können, das Strungk schon damals besaß und das wir auch in den Instrumentalstücken aus dieser und früherer Zeit erkennen. Wir werden bei der Betrachtung des Textbuchs der „Esther“ Einblick gewinnen in den Bau eines Aktschlusses, einer Art von Finale mit zusammenfassender Repetition gewisser Chorsätzchen. Aus der Ariensammlung könnte man sich nur ein Bild machen von der Gestaltung des Prologs. Er besteht aus den Arien 65, 66 und 89 und einer in der Sammlung fehlenden Arie der Ungestalt. „Schönheit“ beginnt mit einem zweistrophigen, breiten Stück mit Beibehaltung eines Motivs, ein Ritornell beschließt. Folgt die (fehlende) Arie der „Ungestalt“, darauf nach vier Einleitungstakten ein dreistrophiges zweiteiliges Lied der „Tugend“. In einem Duett (der Nr. 89, bei der es heißt „siehe die 66. Aria“), das breit angelegt ist, ziehen dann „Schönheit“ und „Ungestalt“ das Ergebnis aus dem Vorhergegangenen, Rezitative sind nicht dabei, ob etwa Tänze oder Orchestersätze zwischen den Arien anzunehmen sind, läßt sich nicht sagen. Sie würden durch Repetition erst diese einfache Aneinanderreihung von Arien zu einer musikalisch geformten Szene machen.

Was die Stimmlage der Arien betrifft, so fällt vor allem auf, daß kein einziges Stück im Baß-Schlüssel steht. Man darf auch nicht annehmen, daß für Baß berechnete Stücke etwa transponiert worden seien, denn dem würde die in dieser Zeit weitaus häufigste Art der Behandlung der Baßstimme als mit dem Instrumentalbaß

gehend oder zum mindesten ihn umschreibend, entgegenstehen. Wir müssen also wohl annehmen, daß Personalverhältnisse der Hamburger Bühne einen Verzicht auf die Baßstimme damals verlangt haben. Im Diskant-Schlüssel notiert sind die Arien der Schönheit, Unruhe, Mara, Cloris und Esther, im Alt-Schlüssel die der Lesbia, des Pagen, der Höflichkeit, Jethurs und des Ahasver; im Tenor-Schlüssel endlich die Stücke des Haman, der Tugend, des Harbona und des Mardachai. Wir haben jedenfalls anzunehmen, daß mehrere Rollen von ein und demselben Sänger übernommen worden sind. Der Umfang der Stimmen ist: Sopran c^1–g^2, wobei Mara die größte Spannweite hat, Alt f–c^2, wobei in der Tiefe die „Demut" die größte Ausdehnung hat, endlich Tenor d–g^1.

Der Text der Oper „Esther" bietet schon darum Interesse, weil er einer der wenigen deutschen Originaltexte und zwar der biblischen, ist. Der Dichter ist Joh. Martin Köler[1]). Die übrigen Hamburger Opernbücher sind ja meist entweder Übersetzungen von venezianischen oder französischen Texten und somit in ihrem Wesen bekannt. Hier in der „Esther" aber sehen wir alte deutsche Traditionen wieder aufgenommen; Schuldrama, ja Mysterienspiel-Motive tauchen auf. Der Spaßmacher darf, wie in Venedig und besonders auch in Hamburg stets, in der „Esther" natürlich nicht fehlen, es ist der Narr Tallas. Aber es scheint, daß der Dichter erst genötigt Erfolg verbürgende längere komische Episoden eingeführt hat. Sie stehen mit Texten zu „Nebenspielen" und nachgefügten Arien am Schluß des Texts, und zwar nur in den in Hamburg, Berlin und Weimar befindlichen Büchern, nicht in dem Buch, das die Kgl. Bibl. Hannover besitzt. Man muß daraus wohl auf Aufführungen in verschiedenen Saisons schließen. Diese komischen Partien des Buchs sind zwar höchst unbedeutend und witzlos, vermeiden jedoch einigermaßen gröbste Zoten, wie sie sich in späteren Hamburger Textbüchern so häufig finden. Weniger noch als die Figur des Tallas sind die Figuren des zänkischen Paares, des Juden Jethur und seiner

[1]) Moller, a. a. O. II, 429.

Frau Mara, notwendig für die Handlung, trotzdem es im „Vorbericht“ heißt, daß „nichts vergebens oder ohne Vorbedacht darinnen eingeführet“ sei. Auch diese Personen sind offenbar geschaffen, um dem Publikum den ungewohnten Ernst des Stückes erträglicher zu machen. Der Inhalt schließt sich natürlich an die biblische Erzählung eng an, wie der Vorbericht sagt, daß „die Staatsgeschicht von der unvergleichlichen Esther . . nach der Biblischen Policey verfasse, und in ihrem Grund-Wesen unverrückt gelassen; jedoch zu prächtigern Auffzuge mit höherem Schmucke ausgezieret“ sei, „wie die Eigenschafft der Musicalischen Operen erfordert“. Ein Überblick über das Szenarium wird zeigen, daß die Historie nur recht roh zum „Drama“ gezimmert worden ist.

Prolog: Schönheit, Ungestalt, Tugend („auf Maschinen“, heißt es im Personenverzeichnis). Streit der ersten beiden über ihren Wert, die Tugend entscheidet: die Frau, welcher der Spiegel Schönheit zeigt, „die tue, was ihrer Zier geziemt“, die sich im Spiegel häßlich findet, „dieselbe lege sich bey Zeit auff allerhand Geschickligkeit“. — I, 1. Königlicher Vorsaal, Ahasver, Fürst Memuchan, Reichsfürsten. Ahasver fragt um Rat, zornig über seiner Gattin Vasthi Nichterscheinen beim Freudenfest. Memuchan rät zur Verbannung. Auch soll ein Mandat ergehen, „dass ein jedes Weib, hoch, niedrig, jung und alt, den Mann in Ehren halt' als ihren eignen Leib, und niemahls ihn verachte“. Beifallschor der Fürsten und des Ahasver. In I, 2—I, 5 Bemerkungen zu diesem Beginn der Handlung. Der Kämmerer Harbona in einer Arie: man hege bei Hof, „die Gunst durch Demuth, Treu' und Kunst.“ Tallas: „So geht's, wenn man nach schönen Frauen trachtet, ich armer Tropf will lieber keine nehmen“. Dann Abhandlung des Themas von der bösen Frau und dem bösen Mann durch Jethur und Mara. Jethurs Arie „wie übel ist der Mann daran, der seine Frau nicht zwingen kann“. Mara besingt (in Rezitativ und Arie) „den Tugendbrauch der schönen Männer“, ihren Eigensinn und ihre Untreue. Erst mit I, 6 geht die Handlung weiter. Ahasver und die Kämmerer Hatthach und Harbona. Vasthi ist verstoßen, „man denck auff eine Neu'“. Harbonas Rat, die

schönsten Frauen nach Susan zu rufen zur Auswahl für den König, findet dessen Beifall. I, 7. Klagegesang von „der Königin Vasthi Frauenzimmer". „Wilde-Männer-Tantz." II, 1. Königlicher Saal. Der „Frauenzimmerhüter" Hegai meldet dem König die Versammlung der vielen Schönen; jener befiehlt, sie zu schmücken, „dann wollen wir in ihrer Zier sie nacheinander sehen". II, 2. Jethurs pessimistische Arie: „Wer in Liebesfrüchten wehlet, findt im schönsten Apfel oft, so ein Würmchen unverhofft, als von Vasthi wird erzehlet." Sie schließt: „Wer nun wehlt, der denke drauf, wie er täglich seine Schöne vor der Abendzeit versöhne." II, 3. Hegai schildert dem Harbona eine auffallend Schöne unter den Ehekandidatinnen recht ausführlich, worauf Harbona sofort erklärt: das muß Esther sein. Und in einer Arie (II, 4) preist er dies „grosse Wunderwerk der Welt". II, 5. Frauenaufseher und Narr. Hegai meldet, daß Esther zur Königin erklärt ist. Anmerkungen der Aufseher über die Liebe. Was Tallas dazu sagt, ist nur mit Gedankenstrichen angedeutet, als für den Druck ungeeignet oder improvisiert. Duett der Aufseher über Amors Stärke, der Narr macht sich über die Eunuchen lustig, parodiert die erste Strophe des Duetts. II, 6. Jethur, Mara und die Höflichkeit. Diese, die zu Vasthi Zeit aus Persien vertrieben war, erklärt in einer Arie, daß der Mann die Frau vor Ungemach bewahren soll, und daß es Esther besser gehen soll als Vasthi. II, 7. und 8. Krönung der Esther, Szenen die sich über das Niveau der bisherigen erheben; Esthers bescheidene Anmut und des Königs liebendes Entgegenkommen sind hübsch dargestellt. Arie des Königs: „Himmel neige dich und schaue selbst herab auf diese Traue", Esthers Arie „O glückliche Sklavin, ders also gelinget, dass nunmehr ein König zur Traue sie bringet". II, 8. zeigt eine Art Finalebildung. 4 Verse Chor, Lob des Paares, dann je eine Strophe der Lesbia und des Pagen, deren letzte Verse der Chor wiederholt; dann mischt sich Tallas ein, mit seinen letzten zwei Versen auf die Musik der Soli und des Chors wieder. Zwei Strophen Duett der Lesbia und des Pagen, Chor stimmt ein, worauf die Wiederholung des Anfangschors die Form

schließt und abrundet. (So ist die Einteilung im Hannoverschen Textbuch, in der anderen Fassung ist ein nachgedichtetes Duett Harbona — „unbenannte Hofdame" eingeschoben.) Im dritten Akt beginnt das feindliche Element zu wirken. III, 1. Unzufriedenheit der Leibwächter Bigthan und Theres (auch eine wohl auf komische Wirkung angelegte Szene). Sie wollen den König erdolchen, in die Schatzkammer einbrechen und nach Macedonien fliehen. Mardachai, der entgegen der Bibel erst jetzt zum erstenmal erscheint, und Tallas haben zugehört. Ersterer wird der Königin berichten; Arie „So fein ist nichts gesponnen, es kommt ans Licht der Sonnen", Tallas-Leporello zieht vor, in den Keller zu gehen (III, 2). III, 3. Königlicher Vorhof. Ahasver ernennt unter Zustimmung des Chors Haman zum alleinigen Machthaber nach dem König, worüber in III, 4 Haman seine Freude äußert und die Hoffnung, auch Krone und Scepter noch zu erringen. III, 5. Arie des skeptischen Harbona: „es ist das schnöde Glück voll arge List und Tück." III, 6. „Drei gemeine Hofdiener" beschimpfen Mardachai, daß er das Gebot, „man sol für Haman sich aufs tiefste bücken", nicht befolgt. Er erwidert: „bisher hab' ich noch nie also zu thun gepflogen und mich aus Heucheley gebogen, ich werd' es nun und künftig auch nicht tun." III, 7. Haman erscheint, Mardachai tritt „beyseit und höret zu", wie er denunziert wird, wegen seiner Untat, er, ein „fremder Mann von Kindern Israel". „Er trotzt auch mehr und mehr, und niemand weiss, worauf? Als dass er sich lässt Mardachai nennen." Haman, empört, beschließt in aller Kürze, „sein Volk (das Teufelspack)" zugleich mit ihm „aus diesem ganzen Reich auf einmal zu vertilgen". Doch Mardachai meint in einer Arie (III, 8): „wer Gruben gräbt und lässt sie offen, der stürzet endlich selbst hinein." III, 9. Ahasveros, Haman, Tallas. Haman verleumdet die Israeliten: „sie wuchern ungescheut, und ihnen ist auch alles feil, sie sind so brünstiggeil, als wie ein Hengst und Gaul, halsstarrig, hart am Nacken und Genicke, arglistig, falsch, betrüglich"; „der allerbest' ist ärger als die Pest". Hamans Wunsch, alle an einem Tag umbringen zu lassen, wird rasch gewährt. Arie des Tallas:

„in eifriger Hitze bricht leichtlich die Spitze." Tanz. IV, 1. „Schwarze, traurige Gegend." Mardachai klagt laut, Lesbia und Cloris, der Königin „Aufwärterinnen", verstehen ihn nicht; Cloris eilt, „sein Schrecken der Königin geschwind entdecken". Lesbia singt derweilen eine Trostarie (IV, 2). IV, 3. Hatthach kommt von der Königin, ihn nach dem Grund des Jammers zu fragen. Mardachai erzählt von dem Befehl, die Israeliten auszurotten. Erwartet von der Königin, daß sie den König bittet. IV, 4. Beruhigungsarie der Cloris. IV. 5. Die Meldung des Hatthach, daß Esther nicht ungerufen zum Könige gehen kann, macht Mardachai ungehalten, aber mit der Weisung, daß das Volk mit ihr fasten und Buße tun soll, ist er zufrieden. IV, 6. „Esther und ihr Gefolge sind in schwarzen Flor gekleidet". Trauerchor, Bitte um Rettung. IV, 7. Ein Engel bringt Trost. Demutsvoller Gesang der Esther und ihres Gefolges (IV, 8). Die wirklich weihevolle Stimmung dieses Aktschlusses zerstört ein „Nebenspiel", dessen Text sich nicht im Hannoverschen Buch findet: Arie des Narren, „die naseweisen Leute versäumen oft die Beute". V, 1. „Königlicher Hinterhof". Esther, ungerufen, bittet den König um Verzeihung. Der will alles gewähren, „hierzu widmen wir zugleich unser halbes Königreich". Esther lädt König und Haman zum Freudenmahl. Arie des Harbona „Vasthi gab der Schönheit Flügel, Esther hielt sie fest im Zügel". V, 2. Haman teilt seiner Gattin Seres und den Freunden die Freudennachricht der Einladung mit. Nur Mardachai stört sein Glück. Die Freunde raten, vom König zu erbitten, daß Mardachai am Galgen hängen soll; sie preisen Hamans Glück und Macht. V, 3. „Der Schauplatz ist die dunkle Nacht, des Königs Schlafzimmer. Die Unruhe kömmt mit Cimbeln herabgeflogen." Arie „ich bin ein schädlich Übel und auch ein nützlich Werk". Sie weckt den König, „daß Mardachai steig' und Hamans Pracht sich neig'". V, 4. König, erwacht, läßt aus der Reichschronik lesen. Der Page liest vom Verrat der Diener und Mardachais Tat, erzählt auf des Königs Frage nach der Belohnung, daß ihm keine gegeben sei. Arie „Zu Hof ist ja das Leben nur ein Nebel umgekehret". „Es wird wieder

Tag.“ V, 5. „Ahasveros in einem Schlafrock“ läßt Haman kommen. Harbona wendet sich „zum Volk“, daß Haman den Mardachai hängen lassen will und nichts von der nächtlichen Lektüre weiß. Ahasver: „Was soll man doch dem Manne tun, den gern der König ehren wollte.“ Haman: „Sa, Haman, sa, was sprichst Du nun? Denn welchen sollte der König ausser Haman ehren?“ Er schlägt die aus der Bibel bekannten Ehrungen vor. „So eilt und tut, wie ihr gesagt, mit Mardachai“. „Haman hengt den Kopf, und gehet traurig weg.“ V, 6. Hochmut, Demut und „der Fall“ sprechen in zwei Arien-Strophen abwechselnd ihre Reflexionen aus. Dann „tut sich das Theatrum auf“. V, 7. Hamans Klagen, Seres und die Freunde stimmen ein, Harbona ruft ihn zur Tafel. Tallas meint, dorthin wird er ihm folgen, weiter aber nicht. V, 8. Freudenmahl. König erfährt von Esther, daß sie eines Stammes mit Mardachai, sie bittet um ihr und ihres Volkes Leben. Dem empörten König zeigt sie in Haman den Bösewicht, der „sich an die Königin machen“ will. „König tritt zornig ab.“ V, 9. Haman bittet Esther kniefällig um Gnade. Doch sie sagt: „es ist nun viel zu spät.“ Ahasver läßt ihn zum Galgen, für Mardachai gebaut, führen. Arie des Harbona: „Donner, Hagel, Blitz und Regen folgen heißem Sonnenschein.“ V, 10. Hatthach „überreicht Haman (nach Gewohnheit der heutigen Türken) einen schwarzen Sammeten Rock, als ein gewisses Zeichen des bevorstehenden Todes. Ihm folgen zweene Stummen mit einem schwarzen seidenen Strick“. Arie des Haman ans Volk: „Es ist die Zeit nur Eitelkeit und alles nichtig.“ Wird abgeführt, Tallas will ihn jetzt nicht begleiten. V, 11. Ahasver, Esther, Mardachai „in königlichen Kleidern“. Esther bekommt Hamans Vermögen und die Erlaubnis, an alle Fürsten zu schicken, daß die Feinde Israels umgebracht werden sollen. Mardachai wird Generalstatthalter, weil er die, wahrscheinlich von Haman angestiftete Verschwörung entdeckt hat. Arie der Esther (im Anhang, im hannoverschen Exemplar nicht enthalten). Botentanz. V, 12. Feierlicher „Chorus“: Israel jauchze, die Feinde sollen fallen, „wir werden bestehen, und jährlich begehen die heiligen

Purim mit fröhlichem Mund". — Man sieht, was die eigentliche Handlung betrifft, so hat sich der Dichter eng an die biblische Geschichte gehalten. Neu ist, abgesehen von den komischen und den allegorischen Einfügungen, nur die Erscheinung des Engels, der Esther tröstet und die Motivierung der Unzufriedenheit der Verschwörer. Sie liegen beide „gern im Luder" und werden dafür vom König gestraft, darum wollen sie ihn, wenn er im Rausch liegt, überfallen. Auch die von Ahasver ausgesprochene Vermutung, daß Haman der eigentliche Urheber dieser Verschwörung sei, findet sich in der Bibel nicht. — Auf die Einschiebung komischer Episoden wurde bereits hingewiesen; sie sind, besonders die breiten Ehegeschichten, fürs Hamburger Volk berechnet. Höhere Absichten beweist der Dichter in der Einfügung der allegorischen Figuren, womit wohl alte deutsche Traditionen aufgenommen sind. Was die Form betrifft, so ist durchweg gereimt, auch im Rezitativ. Die Arien sind durch fetten Druck im Textbuch hervorgehoben. Sie sind ziemlich äußerlich hineingesetzt in die Handlung, auf jeden kleinen Fortschritt derselben folgen die komischen oder ernsten Reflexionen in den Arien; man könnte sagen, sie ziehen jedesmal die „Moral aus der Geschichte". So ähnelt das Werk mehr einem Oratorium als einem Musikdrama. Etwas echt Oratorienhaftes und einen edlen, feierlichen Ton bringen die Chöre, vor allem die Trauer- und Freudenchöre, und der Schlußpurimchor. Und man kann, wenn man von den allzubreiten komischen Einlagen absieht, Kretzschmars Worte auch auf die „Esther" anwenden, daß diese biblische Stoffe behandelnden Opern eine Zukunft hatten, „rein in der Sprache, rein in der Gesinnung"; „es war ein Weg eingeschlagen, auf dem man zu einem ganz vorzüglichen deutschen Oratorium hätte kommen müssen"[1]).

* * *

Wir wenden uns zur Betrachtung der 64 Arien aus der Oper „Semiramis". Nach Mattheson wurde die Oper 1683 zuerst gegeben. Komponiert hatte sie nach des gleichen

[1]) I. M. G. S. III, 278.

Autors Angabe Strungk. Moller dagegen nennt J. W. Franck den Komponisten der „Semiramis“, aber Matthesons Angabe ist die Musikwissenschaft im allgemeinen gefolgt, ohne Moller dabei nur zu erwähnen. Hermann Kretzschmar[1]) und W. Krabbe[2]) haben nun kürzlich die ganze Arien-Sammlung, beide Opern „Semiramis“ und „Esther“ ebenso stillschweigend dem Wolfgang Franck zugeschrieben. Diese Sammlung ist, wie oben gesagt, zusammengebunden mit Francks Arien aus „Aeneas“, „Diocletian“ und „Vespasian“ und ist beim gleichen Verleger in gleichem äußeren Gewand erschienen wie diese. Auffallen muß nun, daß, während bei diesen und bei den Arien aus „Mustapha“ Franck ausdrücklich als Komponist genannt wird, die gemeinsame Sammlung aus den 2 Opern „Semiramis“ und „Esther“ keinen Komponistennamen trägt: ein Grund wäre schwer zu finden für die Fortlassung des Komponistennamens hier, wenn beide Opern von Franck, ebenso wenn beide von Strungk wären. Immerhin könnte da ein Zufall gespielt haben. An Strungks Autorschaft der „Esther“ zu zweifeln, lag kein Grund vor. Anders ist es bei der „Semiramis“. Krabbe macht aufmerksam auf die starke Ähnlichkeit der Franckschen geistlichen Lieder mit seinen Opernarien, auch mit den (von ihm eben Franck zugeschriebenen) Arien von 1684/85. Er führt dabei ein überraschendes Beispiel an[3]): Zwei Arien aus „Semiramis“ sind unverkennbar außerordentlich ähnlich dem Franckschen „Ein Kind ist uns zu Nutz geboren“. Immerhin wäre dies noch kein ausreichender Grund, Francks Verfasserschaft der „Semiramis“ anzunehmen. Denn durch Kretzschmar wissen wir, daß das genannte Weihnachtslied zu den beliebtesten in Hamburg gehört hat, der Schreiber einer Liedersammlung hat sich 1690 mit zwei anderen Franckschen Stücken auch dieses Lied notiert[4]). Dennoch: auffällig bleibt diese Ähnlichkeit.

Auf den ersten Blick fällt ein Unterschied der „Semiramis“-Arien von denen aus „Esther“ auf. In der Musik

[1]) Geschichte des n. d. Lieds, p. 143.
[2]) D. D. T. I. F., 45.
[3]) A. a. O. p. XV.
[4]) Kretzschmar, a. a. O. p. 137.

aus „Semiramis“ zeigen sehr viele Stücke nur eine Strophe. Hierbei handelt es sich nun aber nicht um eine andere Behandlung strophischer Liedertexte, um Durchkomponieren, was man ja annehmen könnte, sondern es ist hier ebenfalls genaue Anlehnung an den Text: die in Frage kommenden Stücke sind auch im Text als eine Strophe gebaut. In den Arien, die zwei oder mehr Strophen haben, sind diese im Text bezeichnet als „Aria 1“, „Aria 2“ etc. Dieser Unterschied der „Semiramis“ von der „Esther“ fällt also für die Frage nach dem Komponisten fort.

Wichtig aber ist ein ebenfalls leicht ins Auge fallender Unterschied in der Behandlung des Ritornells. Wir sahen, daß in der „Esther“ das Ritornell in 11 Fällen vor der Arie, in 8 Fällen vor und nach der Arie und in 17 Fällen nur nach der Arie steht. In der „Semiramis“ dagegen finden wir das Ritornell nur am Ende einer jeden Arie: und das ist die Praxis Francks: in „Aeneas“ (1680), „Vespasian“ (1681), „Diocletian“ (1682) finden sich ebenfalls die Ritornelle nur am Ende der Arien. Dazu kommt Folgendes: Man findet nicht nur ganze Melodien aus signierten Franckschen Werken in der „Semiramis“ wieder, sondern einzelne Wendungen, die offenbar Charakteristika seines Stils sind, kommen überraschend häufig in der „Semiramis“ vor, während sie in der „Esther“ nicht oder sehr selten nur zu finden sind.

Wenden wir uns zuerst zu den größeren Franckschen Melodiestücken, die in „Semiramis“ wiederkehren. Was die, von Krabbe mitgeteilte Parallele betrifft, so zeigen zwar die genannten Nummern 51 und 59 der „Semiramis“ die stärkste Ähnlichkeit mit Nr. 3 aus Francks Elmenhorstliedern, aber auch in Nr. 38 und 52 finden sich starke Anklänge daran.

Wichtig ist, daß diese Art von Melodien, harmlos, lustig, unbekümmert, in der Rhythmik aus Achteln und Sechzehnteln gemischt, bei Franck überhaupt sehr häufig sind. Ich nenne in seinen leicht zugänglichen geistlichen Liedern nur noch die Nummern 43, 55 und 71, welch letzteres Stück auch einen in „Semiramis“ häufigen Schluß hat. Daneben

sehe man dann aber in unserer „Semiramis“ Stücke, wie Nr. 6, 8, 12, 14, 21, 23 [bei Zelle[1]) zitiert], 41 und viele andere, und man wird eine starke Ähnlichkeit nicht verkennen können. Alle haben den gleichen Ton wie die von Krabbe zitierten Stücke. Wohlgemerkt ist dieser spezifische Ton in der „Esther“ sehr selten. — Nun lassen sich auch einzelne melodische Phrasen feststellen, die sich gleichmäßig in den Opern, die sicher von Franck sind, und in „Semiramis“ finden. Gewiß handelt es sich da um Scheidemünze, die bei Italienern und Deutschen in dieser Zeit sich häufig findet. Das für uns Wichtige ist aber, daß in der „Esther“ man diese genauen Anklänge nicht findet. Im musikalischen Anhang teile ich einige Proben mit[2]): „Aeneas“ Nr. 9 gleicht „Semiramis“ 12 und 18, stärkere Parallelen finden sich in „Aeneas“ Nr. 7, Elmenhorstlieder Nr. 56 und „Semiramis“ 1 und 43, dann in „Aeneas“ Nr. 38 und „Semiramis“ Nr. 3 und 5. Eine kleine Verzierungsform finden wir gleichartig in „Vespasian“ Nr. 16, „Diocletian“ Nr. 36 und „Semiramis“ Nr. 19 und 21. Auffallend ist die Wiederkehr eines Motivs in „Semiramis“, das wir in „Aeneas“ zweimal, in „Vespasian“ und „Diocletian“ finden, auch eine Variation dieses Motivs in „Semiramis“ Nr. 17, 42 kommt sonst bei Franck vor.

Wichtiger aber als diese einzelnen Parallelen scheint mir zu sein, daß sich gewisse kleinste Melodiewendungen als Stilelemente erweisen in gleicher Weise in „Semiramis“ wie in den Franckschen Arien und geistlichen Liedern. Vor allem sind da zwei einander entsprechende Wendungen häufig. Die eine Form hat Krabbe bereits als charakteristisch für die Elmenhorstlieder Francks gekennzeichnet. Sie findet sich in 18 Arien der „Semiramis“, darin meistens öfters vorkommend. Auch die signierten Opernarien Francks haben das Motiv auffallend häufig[3]). In der „Esther“ findet es sich nicht. Eine entsprechende Wendung, die in 10 Arien der „Semiramis“ vorkommt[4]), ist nicht ganz so häufig, aber

[1]) A. a. O. p. 22.
[2]) Musikbeil. XII.
[3]) Musikbeil. XIII.
[4]) Musikbeil. XIV.

trotzdem noch auffallend in den geistlichen Liedern, sh. dort Nr. 11, 13, 14, 20, 32, 34, 35, 51 u. v. a. Auch in den Opernarien Francks findet sie sich. Nun kommt sie freilich auch in Nr. 70 und 73 unserer Sammlung, also in der „Esther", vor. Doch es kommt hier nur auf die Häufung bei Franck und in der „Semiramis" an. An sich ist ja die Phrase nicht ungewöhnlich.

Ähnlich ist es mit den italienischen, aber vor allem auch von den Deutschen geliebten melodischen Schleifern in die Unterquart und Unterquint. Das ist etwas bei allen Komponisten dieser Zeit sich Findendes, bei Löhner z. B. sehr stark, Scholz weist es später bei Kusser auf. Wichtig ist auch hier für uns nur, daß, wie wir hörten, dieser Schleifer in der „Esther" sehr selten ist, in der „Semiramis" dagegen ungemein häufig, ebenso wie bei Franck im allgemeinen. (Siehe z. B. Elmenhorstlieder Nr. 2, 5, 7, 10, 11, 13, 14, 15, 20, 24, 27, 28, 34, 37, 38, 39, 41, 45, 46, 47, 48, 53, 59, 77 usw.) Aus „Semiramis" stelle ich einige Beispiele zusammen[1]). In „Vespasian", sh. Nr. 1, 6, 9, 10, 13, 14, 17, 20, 21, 23, 30, 38, 40; in „Diocletian" Nr. 4, 13, 14, 22, 36 u. ö. Interessant ist dabei die Mehrdeutigkeit dieses melodischen Elementes: in Nr. 10 hat es den Text „Süßes Kind", in Nr. 20 der Elmenhorstlieder „Jesus neigt sein Haupt".

Auch der italienische Schluchzer in die Untersekunde, der in „Esther" nur ganz vereinzelt vorkommt, spielt in der „Semiramis" eine große Rolle[2]). Man sehe neben den Beispielen aus 21 Arien aus „Semiramis" den ganz gleichartigen Gebrauch der Wendung in den geistlichen Liedern, z. B. in Nr. 1, 2, 4, 8, 10, 13, 16, 20, und in „Aeneas" Nr. 12, 13, 14, 20, 21, 23, 24, 26, 29, 30, 33, 36; endlich im „Vespasian" Nr. 2, 3, 6, 10, 19, 22, 23, 24, 25, 32. Daß im Ganzen die Formen in „Semiramis" ähnlich sind denen der signierten Franckschen Arien, ist kein Wunder in dieser Zeit. Die Art, wie Melisma und Koloratur angewandt sind, ist in „Semiramis" ganz die gleiche wie in den geistlichen Liedern und in den Opern „Aeneas" etc.

[1]) Musikbeil. XV.
[2]) Musikbeil. XVI.

All diesen starken Ähnlichkeiten zwischen „Semiramis“ und den signierten Franckschen Stücken gegenüber fällt das nicht ins Gewicht, daß in „Aeneas“ (Nr. 11) sich eine Figuration findet, die genau in „Esther“ (Nr. 67) vorkommt, und daß die genannten Figurationen, welche Franck liebt, auch wenige Male sich in der „Esther“ finden. Vielmehr möchte ich glauben, daß die starken Ähnlichkeiten der „Semiramis“-Musik mit der als von Franck herrührend bekannten Musik Überzeugungskraft genug haben, wenn man obendrein die äußeren Auffälligkeiten in Betracht zieht, daß man die „Semiramis“ nicht Strungk zusprechen kann, sondern sie W. Franck geben muß. Wenn diese meine Ansicht: „Semiramis“ von Franck richtig ist, so wäre das nicht ohne Bedeutung für die Frage nach dem Verfasser der von Sandberger gefundenen Partitur von „Die drei Töchter Cecrops“. Denn ebenso wie bei „Semiramis“ nennt hier Mattheson Strungk, Moller Franck als Komponisten, für welch letzteren auch eine archivalische Notiz zu sprechen scheint. Die Lösung dieser Frage ist der Neuausgabe des „Cecrops“ in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern vorbehalten. Ich konnte die Opernpartitur für meine Arbeit nicht benutzen.

Was endlich die Wertung der „Semiramis“-Arien im Verhältnis zu denen aus „Esther“ betrifft, so kann die Hauptmasse der Stücke, die harmlos tändelnden, manchmal etwas bänkelsängerischen Lieder, nicht über Strungks Leistungen in der gleichen Art stellen. Wohl aber werden die elegischen Liebesgesänge aus „Semiramis“, die ganz außerordentlich fein in dieser Oper sind und die einen italienisch stark beeinflußten Meister zeigen, in der „Esther“ nicht erreicht.

Diese Oper „Esther“ ist also wahrscheinlich die einzige von Strungks zahlreichen deutschen Opern, die uns musikalisch zugänglich ist. Auch von den Leipziger Stücken haben wir ja nur die Textbücher.

Die frühesten Hamburger Opern sind (ebenso wie z. B. die Weißenfelser) reine Liedopern. Die „Wendung über die blosse Liedermusik hinaus, die Annäherung an den

italienischen Stil" datiert nach Kretzschmar[1]) „vom Jahre 1682, von dem „Diocletian", der bedeutendsten Oper Wolfgang Francks". Nach Sandbergers Forschungen vollzog sich die Wandlung zur wirklichen Oper schon 1680 mit dem oben genannten Werk „Die drei Töchter Cecrops"[2]). Aus dem gleichen Jahr stammt die „Esther"; und in manchen kleinen Zügen läßt sich auch hier, wie wir sahen, die Annäherung an den italienischen Stil finden. Im großen und ganzen ist es Liedermusik, aber es sind doch Ansätze da zu Vergrößerung der Formen, wenn auch eigentliche Arien fehlen. Auch sahen wir eine Art Finale-Bildung. Für die Renaissance-Richtung, die bald nach den ersten biblischen Opern in Hamburg einsetzte, scheint, wie Kretzschmar zeigt[3]), Strungk wichtig gewesen zu sein. Man kann in der Tat vermuten, daß die Übersetzung von Minatoschen und von Corneilles und Quinaults Dramen mit von ihm veranlaßt worden ist. Er hat sich an aus dem Französischen stammenden Texten zweimal versucht, in „Alceste" und im „Theseus", was vielleicht mit seiner damals ganz französischen Tätigkeit in Hannover zusammenhängt. Später in den Leipziger Opern arbeitet er auf italienischer Grundlage, was durch seinen Aufenthalt in Italien und seine Tätigkeit an der Dresdner Oper erklärt ist. Wie sehr Strungk musikalisch in „Alceste" und „Theseus" französisch ist, wissen wir nicht. Daß er seine Leipziger Opern echt italienisch geschrieben habe, müssen wir wohl annehmen; denn, als er die Dresdner Oper „Antiope" des Pallavicini nach dessen Tod vollendet, vermag er es, sich dessen Stil fast zum Verwechseln anzupassen. Und das dürfte Strungks Bedeutung für die ersten Jahrzehnte der deutschen Oper sein, daß er eine vor allem italienisch beeinflußte Musik zu meist aus dem Italienischen übersetzten oder in italienischem (venezianischem) Geist verfaßten Texten geschrieben hat. Vielleicht hat ihn ein Zug von deutscher Gründlichkeit vor manchem Spätvenezianer ausgezeichnet,

[1]) I. M. G. S. III, 284. Die ersten Jahrzehnte der deutschen Oper.
[2]) Vgl. G. F. Schmidt, G. Casp. Schürmann. Diss. München 1913, p. 8.
[3]) A. a. O. p. 279.

ein Können, das ihn zu schönen Orgel- und Klavierstücken befähigte, und das wir auch in einigen Szenen der „Antiope“ durchschimmern zu sehen meinen.

* * *

Der Text dieser für Dresden geschriebenen Oper „Antiope“, der von Carlo Pallavicinis Sohn Stefano stammt, unterscheidet sich nicht von der Form der Venezianer Texte dieser Zeit, wie sie als bekannt vorausgesetzt werden darf. Über die äußeren Vorgänge bei der Übernahme der Vollendung des Werks durch Strungk haben wir im biographischen Teil gesprochen. Es ist im Vorwort des Textbuchs nicht gesagt, welche Teile der Partitur von Strungk herrühren. Fürstenau hat ihm den dritten Akt zugesprochen aus „inneren Gründen“, die er aber nicht angegeben hat. An sich ist es ja durchaus nicht gesagt, daß der verstorbene Pallavicini gerade den Schlußakt unkomponiert hinterlassen habe. Denn, gesetzt den Fall, daß der Text fertig vorlag, so ist nicht anzunehmen, daß der Komponist von der ersten Szene an chronologisch mit der Komposition vorgeht, sondern daß er, wo es sich ja im wesentlichen nicht um musikalischen Aufbau von Szenen, vielmehr um die Komposition einzelner Nummern handelt, bald hier, bald dort ein Stück zur Komposition wählt. In der Tat aber werden wir im großen und ganzen zu einem ähnlichen Resultat kommen, wie Fürstenau: wenn wir die „Antiope“-Musik vergleichen mit der von Pallavicinis Oper „Amazzona Corsara“[1]) von 1688 (also von einem Jahr vor „Antiope“), so finden wir im dritten Akt der „Antiope“ am häufigsten Elemente, die dem Pallavicini der „Amazzona“ fremd zu sein scheinen.

Im äußeren Bild der Partitur der „Antiope“ fallen nur Kleinigkeiten auf: In I, 10 sind die Worte „Volto di Maesta regnante“ nicht komponiert, sie sind ohne Noten in die Partitur geschrieben. Arie I, 13 hat anderen Text als das Buch, auch die Arie in III, 8. II, 19: Aria beginnt im Buch „Cupido io voglio amar“, in der Partitur „Mi dice la

[1]) Hof- und Staatsbibliothek München.

speranza"; aber nur diese Anfangsworte stehen in der Partitur, danach fehlt der Text der Arie, vielleicht ist sie nicht zur Aufführung gekommen. Auf einen Wechsel der Komponisten gerade an den genannten Stellen zu schließen, geht jedenfalls nicht an.

Aus dem Vergleich der Rezitative beider Opern vermag ich keine Schlüsse auf den Verfasserwechsel in der „Antiope" zu ziehen, es ist das typische Rezitativ der damaligen venezianischen Oper durchweg und einheitlich, wie es auch bei Sartorio beispielsweise nicht anders zu finden ist.

Wir sind auf die Betrachtung der Arien und der Orchestersätze, der selbständigen wie der zur Einleitung und Beendigung der Arien dienenden, angewiesen und können dabei nur negativ argumentieren, können bei dem geringen Strungkschen Material nur das anmerken, was bei P. uns ungewöhnlich zu sein scheint, wobei zu beachten ist, daß Strungk, als er an die Vollendung dieser Oper geht, längere Zeit in Italien gewesen ist und sich — seine frühere Bekanntschaft mit der venezianischen Oper gar nicht gerechnet — höchst wahrscheinlich in den Stil der damaligen Venezianer völlig eingelebt und in diesem besonderen Fall sicher nach einer Imitation dieses Stils gestrebt hat.

In der „Amazzona Corsara" läßt sich die Musik der Arien auf gewisse Typen zurückführen, die sich überhaupt in der Venezianer Oper jener Tage finden: Eine Hauptmasse der Arien ist vom Tanz befruchtet. Den Typus gibt gleich das Eröffnungsstück I, 1. „A Nuova Vittoria", in dem die Tromba imitiert wird. III, 6 ähnelt diesem Stück. Ein ruhigeres Tanzlied zeigt I, 3. Ein Beweis, wie Gefälliges P. im Tanzlied leisten kann, ist die Arie in I, 2. In I, 14 finden wir ein ausgesprochenes „Veneziana"-Element, auf dessen barcarollenartige Bässe auch bei Scholz aufmerksam gemacht ist[1]). Ein Sarabandenelement in der Betonung zeigt sich in II, 9. Auch im $^6/_8$-Mittelteil der Arie in III, 16 finden wir eine ähnliche Betonung, wie man sie außer in der Sarabande auch im Menuett antrifft. II, 11, in welchem Stück das Orchester zur Singstimme tritt, zeigt einen, bei im geraden

[1]) A. a. O. p. 106.

Takt stehenden Stücken häufigen, bänkelsängerischen Ton. Daß P. rhythmische Verschiebungen in seinen Tanzmelodien anbringt, zeigen die Anfänge von II, 17, III, 12 und III, 9.

Ein sozusagen bänkelsängerisches Element findet sich noch mehr als in den Tanzliedern in den geradtaktigen Stücken; es liegt begründet im Rhythmus ebenso, wie in der Melodik der Phrasenschlüsse. Ein Musterbeispiel dafür bietet I, 2, auch I, 6 und II, 9. Sehr häufig ist in der „Amazzona" eine pendelnde Achtelmelodik. Auch punktierte Rhythmen, wohl Einflüsse der französischen Oper, finden sich häufig. Der Zwischenspieltakt des Basses in der genannten Arie I, 2 zeigt eine rhythmische Form, die sehr häufig in den Arien erscheint: eine Mischung von Achteln und Sechzehnteln, die wir mit energischem Charakter im Passacaglio-Baß der Arie I, 5 finden, wo der Rhythmus auch in die Singstimme gelegt wird, energisch auch in der Arie II, 1. Andererseits finden wir zwei Sechzehntel auch als Auftakt in einer der genannten gleichmäßigen Achtelmelodien, wodurch das Banale dieser Melodie noch gesteigert wird. Diese Formen sind eigentlich für alle geradtaktigen Stücke maßgebend, natürlich mit kleinen Unterscheidungen, und auch in Mischung, z. B. in I, 16. Das Hauptcharakteristikum aber dieser Stücke ist der meistens symmetrische Bau der Melodie in zwei zu zwei Takten. Einen banalen Ton bekommen sie oft durch die Gewöhnlichkeit der Abschlüsse der kleinen zweitaktigen Phrasen, vor allem der zweiten von je zwei zusammengehörigen. Daß daneben auch einzelne metrisch freiere Stücke sich finden, ist natürlich, siehe z. B. II, 14 und III, 15. Auch infolge von Imitation findet sich solche Verschiebung: in II, 5 folgt nach einem Takt der Singstimme der Baß mit dem Motiv, sonst findet sich Thematisches im Baß, wenn die Singstimme einen Ton lang aushält. Quasi thematisch ist der Baß auch da, wo er ostinat auftritt, vor allem in I, 5, wo über dem energisch rhythmisierten Baß die Singstimme nur kontrapunktisch gesetzt ist. Ferner kommt auch bei den häufigen „Vorausschickungen" des ersten Motivs einer Arie, den

„Devisen", Thematisches in den Baß. Eine aus dem Akkord gebildete, in ein alarmierendes Orchester geschriebene Melodik finden wir in I, 15, aber schon nach zwei Ausrufen „all armi" beginnt in der Singstimme wieder das Einherlaufen der Achtel. Kräftiger ist ein solches Akkordmotiv in II, 17 weitergeführt, wo ein ausgezeichnet rhythmisiertes Orchester die Stimme begleitet.

In sehr vielen Arien finden wir das Motiv der Arie gleichsam als Motto, als „Devise", vorausgeschickt, auf zwei Arten: in der zweiten Arie von I, 2 beginnt der Baß, im nächsten Takt bringt die Singstimme allein den Beginn der Melodie, worauf wieder der Takt des Basses allein folgt, und nun erst beginnt der eigentliche Gesang. Anders in I, 3: hier fängt die Singstimme allein an, dann folgt der Baß allein mit dem gleichen Motiv, darauf wieder die Singstimme, die nun mit der eigentlichen Arie beginnt. Ähnlich in I, 15, wo der Baß aber mit dem Motto beginnt. Ein solches alternierendes Einsetzen der Baß- und Singstimme wird auch wohl weiter durchgeführt, z. B. in II, 12. Hierher gehört auch, daß oft, wenn das Orchester zur Begleitung herangezogen wird, zwischen Singstimme und Orchester konzertiert, vor allem bei Beginn mit dem Motiv gleichsam gespielt wird. Gar nicht finden wir jene Art von „Vorausschickung", daß auf dem gleich vom ersten Takt an gehenden Baß die Singstimme das Anfangsmotiv zweimal, zuerst abgetrennt, bringt, oder daß die Singstimme es mit Baß bringt, dann beide pausieren und beide miteinander wieder einsetzen. Sondern der Baß und die Stimme bringen das „Motto" immer solistisch. — Auch ostinate Bässe finden sich, wie gesagt, häufig, in I, 5, II, 6, II, 7, II, 8, III, 14 („Gilda agitata della passione") und III, 11, ebenso auch bewegte Bässe.

Der Satz ist häufig kühn, häufig aber wohl mehr flüchtig zu nennen. Unbekümmert finden sich Septimenfortschreitungen wie in I, 2 und auch Härten finden sich mehrere, vor allem bei ostinaten Bässen (z. B. in I, 6). In II, 18 gibt es aufwärts gelöste Septimen, in I, 1 liegen ideell Oktavenfortschreitungen vor, im Ritornell von I, 14 finden

sich recht unschöne Quinten zwischen 1. Violine und der oberen Viola, im Ritornell von III, 5 nachschlagende Oktaven zwischen 1. Violine und 2. Viola, ferner Quinten in II, 3 und II, 15.

Das Orchester ist in der „Amazzona" durchweg auf 5 Systemen notiert, zwei haben Violin-, zwei Alt-, eines hat Baßschlüssel. Nach Monteverdis Vorbild in seinen späteren Werken ist in der Zeit der „Amazzona" die Gattung der in Violinform gebauten Instrumente bereits ganz die herrschende[1]). Wir haben also anzunehmen, daß in „Amazzona" — die Instrumente sind in der Partitur nicht angegeben — das Orchester im allgemeinen aus 2 Violinen, 2 Violen (im modernen Sinne), Violoncello und Baß besteht, wozu natürlich die Akkordinstrumente kommen. Gelegentlich haben wir Tromba anzunehmen, so in der Einleitungssinfonie, trotz der Tonart b-dur, während die Trombensätze meist in d-dur stehen. Die erste Szene des ersten Akts nimmt auf die Tromba Bezug[2]).

Die Form der Sinfonie ist dreiteilig, echt venezianisch auf der dritten Stufe der Entwickelung, wie sie Heuss gezeichnet hat[3]). Das Allegroelement überwiegt, die feierliche Einleitung fehlt, das Fugenelement ist eingedrungen: das erste Allegro arbeitet quasi thematisch mit einem kurzen Trombamotiv, das zu einem breiten Schluß rhythmisch umgewandelt wird, wie ähnlich im dritten Satz das rhythmisch bestimmte, punktierte Motiv umgebildet wird zu einem „mächtig sich dehnenden Schluß"[4]). Den Mittelsatz bildet eine ruhige, homophone Sarabande. Auf ihren nach Monteverdis Muster sequenzartigen Aufbau hat Heuss hingewiesen[5]), bei dem sich auch Notenbeispiele finden.

In den Ritornellen finden wir verschiedene Formen, stets aber wird die Melodie der Arie benutzt. Da gibt es schlicht-homophone (in III, 12 mit Vertauschung der Ober-

[1]) Goldschmidt, Orchester der ital. Oper im 17. Jahrh. I. M. G. S. II, 10 ff.

[2]) Heuss, Die Venetianischen Opernsinfonien, I. M. G. S. IV, 445.

[3]) A. a. O. 425 ff.

[4]) Heuss, a. a. O. 448.

[5]) A. a. O. 419.

stimmen); eine andere Art (ähnlich wie im ersten Satz der Sinfonie): die Oberstimme setzt allein ein und konzertiert mit den übrigen (I, 16). So auch die Einleitung des 2. Akts. Die für die „Amazzona" charakteristischste Art des Ritornells ist endlich die, daß (wie z. B. in der genannten „Veneziana") dem beginnenden Trio von 1. Violine, 1. Viola und Baß die 2. Violine und 2. Viola folgen, während die ersten Stimmen mit Ausnahme des Basses pausieren, bis dann alle zusammenkommen. Dieses „kreuzweise" Einsetzen der Stimmen findet sich in 6 Ritornellen.

An sonstigen Orchestersätzen finden sich noch einige gesonderte Tanzstücke, schlicht homophon gesetzt, und eine vierstimmige homophone „Sonata" vor II, 18.

In den Orchestersätzen der „Antiope" nun fällt manches als von denen der „Amazzona" verschieden auf: wir wissen ja, daß es üblich war, die Partituren der Orchestersätze, wenigstens der Ritornelle, erst kurz vor der Aufführung anzulegen, und so ist es am wahrscheinlichsten, daß die Ritornelle der „Antiope" von Strungk herrühren. Auffallend ist, daß im dritten Akt der „Antiope" die Ritornelle weniger häufig sind als in den beiden ersten Akten, es finden sich verschiedene Arien ohne Ritornell und zwei Ritornelle, die nur vierstimmig notiert sind mit nur einer Viola. Aber deshalb wird man nicht sagen müssen: der 3. Akt allein ist von Strungk. Häufig ist in der „Antiope" das Orchester auf 6 Systemen notiert, je 2 Systeme für Violinen, Violen und Baßinstrumente, wobei das obere Baß-System, offenbar fürs Violoncello bestimmt, meist mit dem unteren nicht in Einklang, sondern in Oktaven geht und auch einen besonderen Rhythmus zeigt. Am häufigsten sind die 6 Systeme da, wo das Orchester eine Arie ganz begleitet, nur in vier solchen Fällen finden wir 5 Systeme (I, 13, II, 14, II, 21, III, 20). Seltener sind die 6 Systeme in Ritornellen (in I, 3 — homophon —, I, 4 — Konzert zwischen 1. und 2. Violine —, II, 1 und II, 7). Was an dem Bau der Ritornelle auffällt, ist, daß die für die „Amazzona" charakteristische Form, die wir die „kreuzweise" nannten, in der „Antiope" gar nicht vorkommt. Sonst finden wir die-

selben Typen wie in der „Amazzona“, schlicht homophone vor allem, meist mit 5 Systemen, nur I, 3 hat 6. Es zeichnet sich durch vorgezeichnete pianos aus. Dann haben wir verschiedene Arten eines zweiten Typus mit imitierendem Einsetzen: I, 4 z. B.: Orchester homophon, nur die beiden Violinen konzertieren miteinander, wobei die 2. Violine beginnt. In I, 7 setzt das Orchester ohne die 2. Violine ein, die nach einem halben Takt folgt mit genauer Imitation der 1. Violine. In I, 9 wird die 2. Violine, die einen Takt solo beginnt, konzertierend gegen das Tutti gestellt, in I, 11 bringt die 1. Violine solo einen Takt, dann folgt das Tutti, wobei das Motiv des ersten Violintakts in den Baß gelegt wird, ebenso in III, 5 und in II, 4, wo die 2. Violine beginnt. (Was das Alleineinsetzen der 1. Violine betrifft, siehe noch I, 17, II, 6, 7, 14, 21.) In I, 14 beginnt der Baß allein, erst nach 2 Takten folgen die übrigen Stimmen.

Eröffnet wird die Oper mit einer d-dur-„Sinfonia“. Jedenfalls haben wir dabei Tromba anzunehmen, die auch in I, 1 verwendet wird. Beachtenswert ist die Schlüsselzusammenstellung: Violin-, Diskant-, Mezzosopran-, Alt- und Baßschlüssel; im Fugato wechselt der Mezzosopranschlüssel in Altschlüssel. Vielleicht haben wir es mit der damals schon ungewohnten Violenbesetzung zu tun. Auf ein mit einem Akkordmotiv echten Trombencharakters trefflich thematisch arbeitendes Allegro im c-Takt folgt ein ziemlich streng einsetzendes bewegtes Fugato in dreiteiligem Takt, an dessen Schluß dem solistischen Baß das homophone übrige Orchester konzertierend gegenübertritt. Der wuchtige d-dur-Dreiklang zu Beginn der Sinfonie ist offenbar ein Überbleibsel jener feierlichen Einleitungen der frühen venezianischen Sinfonien. Die Sinfonie im allgemeinen macht einen strengeren Eindruck als die der „Amazzona“, in dem Fugato haben wir wohl französische Einflüsse zu sehen. Wenn wir dazu die besondere ungewohnte Schlüsselzusammenstellung nehmen, so können wir vielleicht auf eine Strungksche Arbeit schließen.

Vor dem 2. Akt steht eine „Sonata“ mit durch piano bezeichneten Echoeffekten, auf 6 Systemen notiert. In dem

Beginn des Themas mit den Sechzehnteln erinnert sie etwas an ein Ritornell aus der „Amazzona". Trotzdem ist die Arbeit für P. vielleicht zu solid: obwohl immer das ganze Orchester tätig ist, wird dennoch im 2. Teil des Stücks trefflich mit Imitation gearbeitet. Den 3. Akt eröffnet eine prächtige a-dur-Sinfonie kräftig-energischen Charakters, wiederum durch feine imitatorische Einsätze ausgezeichnet. Es ist wohl das schönste der Orchesterstücke und macht nicht den Eindruck, als ob der im Satz keineswegs so hochstehende P. es gearbeitet hätte. Sonst findet sich an Orchestersätzen noch: in I, 16 ein Tanzstück, dreistimmig, in einer Art, die den Stücken der „Amazzona" nicht unähnlich ist. Weitere Tanzstücke dann noch in I, 6, hier irrtümlicher Weise als Ritornell bezeichnet: es steht im ersten Teil über einem breiten Passacaglio-Baß, im zweiten wird die (in ihrem Anfang an die Sonate vor dem 2. Akt und das genannte Ritornell der „Amazzona" erinnernde) Melodie der 1. Violine in den Baß gelegt. Ein noch mehr dem ersten Stück entsprechender Ballo findet sich in III, 3.

Wir wenden uns den Arien und ähnlichem zu: Die Oper beginnt mit einer Szene, in der Antiope, Chor, Duett und Sinfonia abwechseln. Die Gesänge der Antiope mit ihrer starken Kolorierung weisen keine direkten Anklänge an die „Amazzona"-Musik auf, widersprechen aber auch dem P.-schen Stil nicht. Der folgende Doppelchor (drei gegen drei Stimmen) der Amazzonen ist echt venezianisch. Das Accompagnato-Rezitativ des Oronte und des Osmondo wird von einem 6stimmigen Orchester begleitet. Ganz pallavicinisch nun erscheint mir die Arie mit Tromba in I, 1, „Devise" und den selbstverständlich-unbekümmerten Ton kennen wir aus der „Amazzona". Auch die Arie „Sempre fido" in I, 2 halte ich wegen der gleichen Eigenschaften für pallavicinisch. In I, 3 „Ho un certo cor in petto" kommt dann das charakteristische Achtel-Pendeln, dazu finden sich ganz der „Amazzona" entsprechende Schlüsse. Das Ritornell in I, 4 zeigt eine Oktavenfortschreitung zwischen 2. Violine und 1. Viola, auch in der (metrisch übrigens eigenartigen) Arie findet sich eine Stelle im Satz, die nicht sehr schön

ist, wie sie aber P. schreibt. Während in I, 5 die Baßarie, die eine Begleitung des 6stimmigen Orchesters hat, ganz P.'s Bänkelton zeigt, ist die andere Arie dieser Szene, die breit in ein dichtes Orchester geschrieben ist, von bedeutenderem Charakter; sie ist eine echte venezianische Elegie: in der „Amazzona" steht wohl kein Stück von dieser Stärke; aber es ist eben so echt venezianisch, daß man nicht sagen kann: dieses Stück kann nicht von P. sein. Auch, wenn wir den 1. Akt weiter auf seine Arien und Lieder durchgehen, können wir von keinem Stück sagen, daß es bei P. nicht möglich sei. Als besonders der „Amazzona"-Musik ähnlich nenne ich noch I, 10, I, 11, das „All armi" in I, 13, in derselben Szene das Pendeln bei „Amor se ti dimando". Auch der Chaconnenbaß in I, 14 ist bei P. häufig, und in der „Amazzona" kommen auch Stellen vor, wie der — cestische — Schluß „t'amerò" (as g fis g). In I, 15 haben wir den oben besprochenen Anfang: 2 Sechzehntel als Auftakt vor einer Achtelmelodik, in I, 16 eine ähnliche Sechzehntel-achtel-Mischung, in I, 17 die französischen punktierten Rhythmen, auch metrische Verschiebungen, wie wir sie in der „Amazzona" finden. Bei dem breiten $^3/_2$-Takt in II, 1 „Son giunta" spricht wohl die Phrasenendung für P. Auch die Achtelmelodik von „Penar e non parlar" dürfte auf ihn weisen, in II, 2 „Eh Celinda" die Schlüsse und die freien Septimen. Noch sicherer kann man II, 4 „Troppo cara" dem P. geben, die „Vorausschickung", die mit je 2 Sechzehnteln gemischte Achtelmelodik ist durchaus ähnlich vielen Stücken in der „Amazzona". Im Rezitativ von II, 5 kommt wieder eine cestische Stelle vor, die bei P. möglich ist. Die Arien II, 5 und II, 6 sind wiederum mit einiger Sicherheit P. zu geben, die Endungen und die punktierte Achtelmelodik in II, 6 ähneln vielem in „Amazzona". In II, 7 dürfte die Art der Sechzehntel-Auftakte zu Achtelgängen mit gelegentlich eingeschobenen Sechzehnteln für P. sprechen, ebenso wie in II, 8 „Sorge Febo" die Art des Passacaglio-Basses und der ganzen Melodik es tun. Anders in II, 9: diese Art der Akkord-Melodik findet sich in der „Amazzona" nicht, freilich später die Stelle „mostri" etc. ist wieder ganz

P.'sch. II, 10 „Hà un Occhio che brilla" ist ein Tanzlied, wie wir es auch in der „Amazzona" finden. „Puol esser" etc. in der gleichen Szene zeigt metrische Verschiebung, auch quasi Septimenfortschreitungen und ein Konzertieren im ersten Motiv zwischen Singstimme und Baß (ähnlich wie in „Amazzona" II, 5): man hat auch hier wohl P. anzunehmen. Die Melodik von II, 12 hatten wir ähnlich in „Amazzona" III, 10 und später in „Antiope" II, 20. In II, 13 lassen die Rhythmik, „Devise" und die Triolenfiguration auf P. schließen, in II, 14 die Art der Arbeit über dem ostinaten Baß; auch die Ausrufe „mio core", „Pazienza" finden sich ähnlich in „Amazzona". In II, 14 „Preparatevi alla pugna" haben wir wieder die bänkelhafte Phrasenendung des P., auch in II, 16 liegt kein Grund vor, „sei Bella" dem P. abzusprechen. Wie in II, 17 sowohl das ins Rezitativ eingebaute Arioso der Melodik, dem Bänkelton und der Septimenbehandlung nach P. zukommt und auch die Arie „non dicò" ganz das bänkelhafte P.'sche Achtelpendeln zeigt, so hat auch II, 18 „provar" ganz denselben Ton, die Mischung von Achteln und Vierteln und die Endungen, wie in der „Amazzona". Auch II, 19 „mi dice la speranza" ist mit seinem punktierten Rhythmus und den Phrasenendungen pallavicinisch. II, 20 „impietositevi" erinnert zwar im Akkordmotiv an „Amazzona" III, 10 und „Antiope" II, 20, erhebt sich aber mit dem chromatisch absteigenden Baß und den Melodie-Bindungen über den Taktstrich hinaus über das gewöhnliche P.'sche Niveau. Vielleicht haben wir hier Strungksche Arbeit vor uns, vielleicht auch in II, 21; freilich ein solches Tanzlied könnte man auch bei P. antreffen, nur fehlen hier bänkelhafte Endungen, und die Führung der Singstimme über dem Baß, der das Thema übernimmt, ist feiner, als wir es bei P. gewohnt sind. In II, 21 „Quella sorte" dagegen finden wir wieder stärker P.'s Geist in dem raschen Achteldeklamieren. In II, 22 „Amore" kann man wieder schwanken, ob man das Stück dem P. geben soll oder Strungk; die vornehmere Melodieführung möchte fast gegen P. sprechen. II, 22 „Se voi mi tradirete" hat zwar die schnelle Achteldeklamation, aber die trivialen Endungen

fehlen, so daß man auch hier zweifeln muß, von wem das Stück ist, während II, 22 „non amar“ wieder ganz pallavicinische Physiognomie zeigt.

Im 3. Akt nun verhält es sich anders, als in den zwei ersten Akten. Während in diesen in fast jeder Arie irgend ein Zug an etwas in P.'s „Amazzona“ erinnert, sind diese deutlichen pallavicinischen Eigenheiten im 3. Akt nicht mehr so stark, mit Ausnahme des Duetts in III, 2, das ganz P.'s Gepräge in der Melodik zeigt; und sie sind nicht mehr so häufig, obgleich sie nicht fehlen, wie wir sehen werden. Die Formen, die wir da finden, können alle bei P. vorkommen. Aber es findet sich vor allem in der Melodik manches, das auf einem höheren Niveau steht als die Melodik der „Amazzona“ und der ersten zwei Akte der „Antiope“. Am meisten noch pallavicinisch ist die Melodik des Ritornells, das die von der Sängerin der „Antiope“ zu improvisierende „Cantata“ eröffnet, zu der Hercules seine Spinnarbeit verrichten muß. Das in derselben Szene stehende Tanzlied mit folgendem Ballo ist biegsamer in der melodischen Linie als ähnliches in der „Amazzona“. In III, 4 „fra le belle“ wäre an sich die Melodik des Anfangs gut bei P. möglich, diese Art der „Vorausschickung“ des Motivs mit nachheriger Pause freilich finden wir in der „Amazzona“ nicht, auch der Aufschwung in die kleine Sext am Schluß entspricht wohl nicht P.'s Gepflogenheiten. In der Arie „Sempre non riderai“ ist der Anfang gut möglich bei P., weniger entspricht ihn das imitierende Einsetzen des Basses und auch die 2. Hälfte der Phrase, während wieder der 2. Teil der Arie trotz dem feinen Konzertieren zwischen Singstimme und Baß ein wenig an die bänkelhaften Achtelmelodien P.'s gemahnt. Die Figurationen auf „Riderai“ und im vorigen Stück auf „saettò“ erinnern an besprochene Figurationen in „Esther“. Verschiedene Stücke im $^3/_2$-Takt finden sich im 3. Akt. III, 5 „Per questo“ wäre auch bei P. sehr wohl möglich, es ist jedenfalls typisch venezianisch, auch bei Sartorio und Cesti finden sich z. B. solche Stellen, wie bei den „nò nò“; P. liebt auch die hier gebrauchte Art der „Devise“. Mehr auf Strungk läßt der Schluß mit der

Berührung der Unterquint schließen. Ganz venezianisch, aber bedeutender, als man es bei P. gewohnt ist, ist in der gleichen Szene die Arie „Gelosia". Nicht pallavicinisch ist hier die Verwendung des Sekund-Akkords, der weiche Vorhalt der verminderten Quint, der große Melodieaufschwung nach der (cestischen) Stelle „questo cor", auch die Sequenzbildung: es ist eines der bedeutendsten Stücke der Oper. In der folgenden Arie des Teseo finden wir weiche Quartvorhalte, ferner eine Phrase, wie sie in „Galamelite", bei Sartorio und in „Esther" ähnlich vorkommt bei „Chiede stringer". Vor allem die Führung der Melodie des ersten Motivs ist bedeutender, als wir bei P. gewohnt sind. In III, 6 „Adora" finden sich wieder Dinge, die für, und solche, die gegen P. sprechen: etwas von seiner in Achteln gehenden Melodik ist da, vor allem auch ist der Schluß des 2. Teiles pallavicinisch, auch finden wir bei ihm Oktavenfortschreitungen wie bei „languir mercé". Dagegen nicht bei ihm gewohnt sind wir den weichen Aufschlag in die kleine Obersext. In III, 7 und III, 8 haben wir dann wieder Arien, deren Melodik keinen wesentlichen Unterschied von P.'s Gebilden erkennen läßt. In III, 9 „Quanto che può una Donna" ist der Anfang wohl bei P. denkbar, bei ihm nicht gewohnt sind wir aber Melismen von der Ausdruckskraft, wie hier auf „sperar" und vor allem auf „lacrimar", dann die Steigerung auf dem gleichen Ton bei „e quando crederai". Die kräftige Arie in III, 10, die in eine rasselnde Sturmfigur des Orchesters geschrieben ist, wäre auch wohl von P. zu erwarten. Ebenso liegen bei den Arien in III, 11 keine zwingenden Gründe vor, sie dem P. abzusprechen, eine solche Achtelmelodik, wie in der ersten, und ein solches Tanzlied, wie das der Hermia, konnte er gewiß schreiben. In III, 13 ist die Arie des Ajace eine Sarabande mit angehängtem etwas bänkelhaftem c-Takt. Sie ist echt venezianisch, und man wird nicht sagen können, daß sie bei P. unmöglich sei. Freilich die Rhythmik und Melodik von III, 14 ist dann wieder viel stärker Beispielen aus der „Amazzona" ähnlich, vor allem im 2. Teil. In der großen, kantatenartig geformten Szene der Celinda (III, 15) fällt uns als bei

P. ungewohnt auf: der große Sprung im ersten Motiv und die Sequenz „dove siete". Bei Strungk finden wir ähnliche Figurationen, wie sie hier bei „accendete" verwandt sind. Eine energische Akkordmelodik, wie dann in der Arie „Mostri lividi" findet sich auch in der „Amazzona". Ebenso ist in III, 17 die „Aria con Tromba" so geartet, daß man sie P. nicht absprechen kann. Solche Trompeten- und Singstimmen-Koloraturen hat auch er in der „Amazzona", vor allem findet sich auch im Mittelteil Pallavicinisches. In III, 19 ist die Sequenz mit Quarten, wie sie in „Galamelite" vorkommt, bei P. ungewohnt. III, 16 zeigt P.'s bänkelhafte Achtelmelodik, der Schluß dagegen weist mehr auf Strungk. Für die Arie in III, 18 „Pensieri" finde ich in der „Amazzone" kein Analogon. In der Schlußszene endlich finden wir ein Tanzlied, das bei P. möglich ist, aber mit den Vorhalten und der ausgeprägteren Melodik doch etwas ihm Fremdes zeigt. Viel eher wäre ihm das in Achteln einherpendelnde Stück „Non So" zuzutrauen, wenn nicht dort auch bei Strungk beliebte Sequenzen mit Quarten sich fänden und ein ausdrucksvollerer Phrasenschluß, als man in der „Amazzona" findet. Das darauffolgende „Tutti" der 7 Stimmen ist nun freilich wieder echtester pallavicinischer Ton. In der Schlußarie, die Tanzeinschlag zeigt, sind ebenfalls alle Elemente zum mindesten bei P. möglich.

So kommen wir zu einem sehr unbestimmten Ergebnis: Nach der Praxis der Zeit und aus stilistischen Gründen ist anzunehmen, daß die Ritornelle der Arien vielleicht von Strungk stammen. Auch für die Sinfonien könnte man ihn als Komponisten annehmen. In den vokalen Partien der Oper finden sich kaum Elemente, die von Pallavicini, dem Komponisten der „Amazzona" nicht sein könnten. Immerhin sind im 3. Akt (und im 2. Akt etwa von Szene 20 an) die Elemente, die einen zwingen, Pallavicini als Komponisten anzunehmen, weniger häufig und deutlich. Sollten die von uns als möglicherweise von Strungk stammenden Teile, Orchestersätze und im wesentlichen der 3. Akt, in Wahrheit von ihm sein, so würde er sich als fast stärkeres Talent als Pallavicini erweisen. Die Gründe der Unbestimmtheit dieser

Untersuchung liegen darin, daß zu wenig von Strungks deutschen Opern erhalten ist, um seinen Stil deutlich erkennen zu lassen; daß ferner die italienische, speziell die venezianische Schreibweise den deutschen Opernkomponisten im allgemeinen und Strungk im besondern in dieser Zeit sehr vertraut gewesen ist; daß endlich Strungk, wo es sich um die Vollendung einer von Pallavicini begonnenen Oper handelt, sich möglichst bemüht haben wird, sich dem Stil dieses Komponisten anzupassen.

1. Kapitel. B.

Aus der sicher großen Zahl Strungkscher kirchlicher Vokalwerke waren 6 Stücke aufzufinden, diese sind nicht genau signiert, könnten also auch von Delphin stammen. Die Gelegenheitsfestmusik, die dieser Meister für des Herzogs Rudolf Besuch in der Braunschweiger Bruderkirche in echt venezianischer Pracht geschrieben hat[1]), gibt uns nicht die Mittel, seinen Stil in vokaler Kirchenmusik genau zu bestimmen, der jedenfalls, wie der des Nicolaus, von Schütz beeinflußt ist. So können wir die genannten 6 Kirchenstücke im Grunde nur als Werke der Familie Strungk betrachten. Doch sind sie ihrem Stil nach alle sehr wohl von Nicolaus Adam Strungk zu erwarten.

Wie Sandberger für Kerlls Kammerkantaten die bei Schütz übliche Bezeichnung „kleine geistliche Konzerte" akzeptiert[2]) können wir auch die Strungkschen Kirchenstücke so nennen.

Es ist wohl durchweg begleiteter Sologesang, nur wenige Stellen könnte man sich chorisch besetzt denken. Für eine Solostimme mit Instrumenten komponiert sind zwei dieser Konzerte, die übrigen für mehrere (3, 4, 5) Stimmen ebenfalls mit Instrumenten. Es handelt sich sowohl bei den lateinischen (zwei) als deutschen Texten um Werke, die offenbar für die protestantische Liturgie bestimmt waren.

„Über die Genesis dieser Form", des geistlichen Konzerts, sind, wie Sandberger sagt[3]), „die Akten noch keineswegs geschlossen; in Deutschland hatte bislang nach italienischen Anregungen Schütz, in Italien Carissimi das meiste für diese Gattung getan. Ihre Mission war zunächst nach dem Bruch mit der Vergangenheit, der sich mit der Einbürgerung der

[1]) Vgl. Bibliogr.
[2]) D. T. B. II, 2, p. LII.
[3]) D. T. B. II, 2. LII.

Monodie zu Anfang des Jahrhunderts vollzogen hatte, wieder an die alte Tradition anzuknüpfen. Bei Verwendung mehrerer Solostimmen oder auch weiterer, zu der begleitenden Orgel oder dem Klavier gesetzter Instrumente stellten sich sofort neben dem neuen, rezitativischen, ariosen und konzertierenden Wesen die imitatorischen Principien der alten Kunst wieder ein". Wir werden sehen, daß bei Strungk hinter dem imitatorischen und konzertierenden das ariose Wesen zurücktritt, vor allem wenn man ihn mit dem südlicheren Kerll z. B. vergleicht.

Strungk ist Protestant. So lautet eine Hauptfrage: wie steht er zum Choral, er der ein Lehrjahr in Lübeck, der Stadt Franz Tunders, und zu dessen Zeit verbracht hat? Von den vier erhaltenen deutschen Konzerten haben zwei Kirchenliedtext, eine Verwendung der Choralmelodie läßt sich aber nur in „Ich ruf zu Dir" mit Bestimmtheit nachweisen. Und hier steht er wohl auf dem Boden Tunders; dessen Solochoralkantate darf man als Vorbild ansehen, wenn auch Strungks Choralbehandlung deutlich von der Tunders abweicht. „Ich ruf zu Dir" ist komponiert für Sopran mit 4 Instrumenten und Continuo, leider sind aber nur die Stimmen des Sopran und Continuo erhalten. Zwei Strophen des Gedichts von Johann Agricola, dessen Melodie von 1535 stammt, hat Strungk benutzt. Während nun Tunder beispielsweise in seiner Kantate für Sopran und 3 Violen „Wachet auf, ruft uns die Stimme"[1]) die erste Strophe fast wörtlich in der Melodik des Chorals mit nur wenigen Veränderungen bringt, behandelt Strungk seine Choralmelodie viel freier, er dehnt und variiert sie, schwächt aber die Wirkung dadurch ab. Tunder gibt seiner Kantate eine dreiteilige Form. Er bringt, nachdem die ganze Strophe im c-Takt gesungen worden ist, einen gegensätzlichen $^3/_1$-Takt, der aus dem Nachsatz der Choralmelodie gebildet ist und diese noch deutlich erkennen läßt, und schließt dann ganz kurz ab wieder mit ein paar c-Takten. Bei Strungk ist die Form nicht so einfach. In der ersten Strophe sind Vorder- und Nachsatz des Chorals getrennt. Mit jenem

[1]) D. D. T. I, 3, p. 117 ff.

allein wird in ziemlicher Ausdehnung der 1. Teil des Konzerts im c-Takt gebildet, mit diesem, ähnlich wie bei Tunder, im $^3/_2$-Takt als gleichsam ariosem Gegensatz der 2. Teil. Auch Schütz, der im 2. Teil der kleinen geistlichen Konzerte (1639) in Nr. 21 denselben Choral für 3 Soprane, Baß und Continuo bearbeitet hat, gibt diesen Satz in dreiteiligem Takt. Der 3. Teil des Strungkschen Konzerts steht wieder im c-Takt und bringt Vorder- und Nachsatz beide, gesteigert durch Achtelbewegung der Orgel; aber hiermit wird noch nicht geschlossen, sondern der 1. Teil wird — verkürzt — wiederholt und diesem ein freies „Amen" im $^6/_8$-Takt angehängt. Schon hier erkennen wir, was in allen Konzerten wiederkehrt; ein Streben Strungks nach Gliederung der Form. Ist die Form im ganzen breiter als bei Tunder, so wird auch im einzelnen stark gedehnt. Dem eigentlichen Beginn wird ein zweimaliges „Ich ruf" vorausgeschickt, einzelne Phrasen werden, wie in der Motette, wiederholt; nach kurzen Phrasen, die genau der Choralmelodie angehören, werden Variierungen derselben gebracht; das konzertierende Orchester dehnt ebenfalls, und schließlich werden einzelne Worte durch Koloratur und Melisma verlängert und gemalt. Das sind wieder Erinnerungen an das Madrigal, wie sie ja die Zeit in Oper und Konzert gleichermaßen liebte. Wie z. B. Tunder in „Salve coelestis pater" die Worte „in hac lacrimarum valle" mit einem chromatischen Gang in der Singstimme und der Violine malt, so gibt im 1. Teil Strungk ein schönes ausdrucksvolles chromatisches Melisma auf das Wort „klagen", dann ein freilich weniger ausdrucksvolles auf „verzagen", welches, wenn es zum 5. Male wiederholt wird, gesteigert erscheint, auch auf das Wort „Gnad'" wird eine Koloratur gesungen, wie sie übrigens Schütz ähnlich hat (sh. Cantiones sacrae, I. Teil Nr. 3, bei „eruas"). Im 2. Teil wird das Wort „Leben" mit einer langen Koloratur versehen, die im Zwischenspiel auch im Baß erscheint. Wirksam sind sequenzartige Wiederholungen bei „den wollest Du mir geben". Am Schluß dieses Teiles bei „Dein Wort zu halten eben" erscheint die Melodie des Chorals sehr breit, was vielleicht auch äußer-

lich durch das Wort „halten“ veranlaßt ist. Im Baß wird dazu in kleineren Werten das gleiche Choralmotiv verarbeitet. Sonst ist die Kantate nicht reich an solcher „thematischer Arbeit“ im Baß. Beim „Amen“ nur wird das Thema zuerst im Baß gebracht. Im 3. Teil soll offenbar „ich bitt noch mehr“ durch eine Achtelbewegung im Baß gemalt werden. Es kommt öfters beinahe zu einem ostinaten Baß, aber eine gewisse Länge und Öde ist nicht zu leugnen. Im 4. Teil, der Wiederholung des ersten, ist das noch gesteigerte Melisma auf „klagen“ zu beachten. Das „Amen“ bringt vorwiegend längere Melismen auf die Silbe „a“.

Was das Orchester betrifft, so tritt es selbständiger nur in einem „Ritornello“ auf, das den 3. Teil einleitet und schließt. Sonst scheint es im wesentlichen mit der Stimme konzertiert zu haben, die vielen Pausen der Singstimmen wird es — echoartig — ausgefüllt haben.

Dieses Konzert ist, wie gesagt, das einzige, das ausführlich den Choral musikalisch benutzt, und man muß sagen, daß der Komponist seinen Vorgänger Tunder nicht erreicht. Es scheint bei Strungk der Choral nicht die Bedeutung zu haben, die man erwarten möchte, wie ja auch in Hamburg, also in nächster Nähe Tunders, der Choral als Grundstock der Kantatenkomposition erst später, möglicherweise erst durch Mattheson zu Ehren gekommen zu sein scheint[1]).

War trotzdem in dem besprochenen Konzert Tunderscher Einfluß anzunehmen, so steht Strungk im allgemeinen unter dem des großen Schütz, er schließt sich mit Psalmen für Solo und Soloensemble am engsten an Schütz an[2]), und das nicht nur im Psalm.

Die Motettenelemente überwiegen in diesen Konzerten noch das eigentlich Kantatenmäßige im späteren Sinn, wie es Buxtehude erst herausbildet. „Für jeden neuen Gedanken wird ein neues Tonmotiv aufgestellt und in den beteiligten Stimmen zu einem selbständigen Abschnitt ausgeführt.“[3])

[1]) Kretzschmar, Führer, II, 1. p. 319.
[2]) Kretzschmar, a. a. O. p. 409.
[3]) Kretzschmar, a. a. O. II, 1. p. 519.

Gleichberechtigt wird im allgemeinen der neue Textgedanke dem vorhergegangenen angereiht. Die strenge Scheidung in Rezitativ, Arioso und konzertierende Partien, vor allem die dem Text eingefügten heterogenen, madrigalischen Elemente finden sich noch nicht. Damit ist nicht gesagt, daß nicht nach Architektur, nach Gliederung, kurz nach künstlerischer Form gestrebt ist. Ja gerade in diesem Verfahren, durch Wiederholung orchestraler oder vokaler Sätze „die Massen zu gliedern", worin Schütz[1]) das Vorbild war, ist Strungk ein respektabler Meister und recht fortgeschritten.

Beides: motettischen Bau und Streben nach Gliederung erkennen wir deutlich im „Laudate pueri" Strungks, dem 113. Psalm, der zu den Hauptaufgaben der Psalmkomponisten gehörte. Die Besetzung ist Tenor, 2 Violinen, Continuo. Es ist das Motiv der Worte „Laudate pueri", das zum Zweck der Gliederung im Laufe der Komposition rondoartig wiederholt wird. Zuerst tritt es auf in der Sinfonia: nach 3 Adagiotakten, in denen der Sekundvorhalt im Baß des 2. Taktes wirksam und charakteristisch für diese feierlichen Einleitungen ist, bringen es die Violinen, die es miteinander konzertierend behandeln. Was die weitere Gestaltung angeht, so ist im großen eine dreiteitige Form mit angehängtem „Amen" gedacht. Den Mittelpunkt und — mit seinem festlichen, fast tanzartigen Beginn — auch den Höhepunkt bildet ein großes Allegro im $^3/_2$-Takt, das aber selbst schon wieder keinen einheitlichen Charakter festhält: Auf den festlich rhythmisierten Einleitungssatz (ähnlich der 1. Symphonie der Kantate von Delphin Strunck) folgt ein kurzer melismatisch-arioser Satz, dann werden beide wiederholt und zur Steigerung verlängert. Ein ganz kurzer aber außerordentlich feiner Orchestersatz, welcher den Schluß des Melismas frei behandelt, leitet neue Motive ein, zu den Worten: „ut collocet eum cum principibus populi sui" — folgt Orchester — „qui habitare facit sterilem in Domino" — „matrem filiorum laetantem". Stärker als in diesem Mittelteil zerfallen die ihn einrahmenden, im c-Takt stehenden Teile in einzelne Sätze. Und offenbar ist nach Grup-

[1]) Vgl. Spitta, Mus.-gesch. Aufs. p. 48.

pierung und Abwechslung im Aufbau dieser Teile gestrebt, in enger Anlehnung an den Text sind die Sätze geschieden. Auf das einleitende „Laudate pueri", das mit den Geigen konzertierend gesetzt ist, folgt ein von der Orgel allein — in einer der in „Ich ruf" erwähnten ähnlichen Achtelbewegung — begleiteter Satz „Sit nomen Domini benedictum" etc. Nur am Schluß treten hier die Violinen ein und wiederholen den Abschluß der Singstimme. Auf diesen mehr ariosen Abschluß folgt „a solis ortu", rezitativisch beginnend, in seinem weiteren Verlauf in Koloraturen mit den Violinen konzertierend. Als Gegensatz folgt ein kurzer mehr arios gehaltener, stark melismatisch ausgeschmückter $^3/_2$-Satz, zuerst wieder nur mit der Orgel, erst an seinem Schluß treten die Violinen dazu; sie imitieren die Figur, welche auf „gloria" gesungen wird, und die übrigens ähnlich sich bei Kerll findet (Nr. 2 „O amor Jesu"). Nun erfolgt wieder ein Einschnitt durch das Wiedereintreten des ersten Motivs „Laudate pueri", dem ein neuer, der 5. Satz folgt „quis sicut Domino". Hier sind die Violinen gleich konzertierend behandelt. Dem mehr rezitativischen Anfang folgt ein mehr kantables Quartenmotiv, in Sequenz behandelt, wie es sich häufig findet, ihn Tunders „Salve coelestis pater"[1]), bei Joh. Krieger (1687) „danket dem Herrn"[2]), D. Strunck im „Zuruf" und sonst bei Nikolaus Adam. Dieser Satz ist wohl Adagio gedacht, denn bei „in coelo" ist besonders Allegro vorgeschrieben, dem „et in terra" in schwerem Adagio gegenübergestellt ist. Eine ähnliche Gruppierung nach den Textsätzen, abwechselnd gerade- und ungeradtaktig findet sich häufig bei Schütz, sh. z. B. Symphoniae sacrae P. I Nr. 2 (1629), hier auch die — ebenfalls bei Strungk störenden — häufigen Ganzschlüsse. Ruhiger, als der trotz dem gruppierenden Wiederholen des Einleitungssatzes buntscheckig wirkende 1. Teil, ist der 3. kürzere Teil. Auf das eröffnende „Laudate" folgt das „Gloria"; es ist auf ruhendem Baß — gleichsam ins Weite rufend — aufgebaut, eine große

[1]) D. D. T. III, 1.
[2]) D. T. B. VI, 1, p. 160f f.

Koloratur wird zum Schluß auf „sanctus“ abgesungen. Ganz ähnlich diesem Gloria finden sich bei Kerll zwei Stellen, in „Admiramini“ und „Exultate“[1]) (D. T. B. II. 2. Nr. 9 und 5[2]). Diesem durch den Baß als Ruhepunkt wirkenden Satz folgt ein lebhafterer, fast marschartig zu nennender „sicut erat in principio“; die Geigen leiten ihn ein, dann bringen sie imitatorisch die Koloraturen auf „semper“, wirken dann bei der Wiederholung des Motivs „sicut erat etc.“ fast engführungsartig untereinander und konzertieren endlich, beide homophon, mit der Singstimme, deren „et in secula“ echoartig wiederholend. Der Satz geht über in das im $^3/_4$-Takt stehende Schluß-Amen; trotz der geringen Mittel ist es sehr wirksam und mit feiner kontrapunktischer Kunst mit zwei gegensätzlichen Motiven, einem in Sechzehnteln laufenden und einem ruhigeren in Achteln, aufgebaut. In a-dur schließt das Stück, das in a-moll begonnen hatte, ab. Wie wir schon verschiedentlich sahen, huldigt auch Strungk der Mode seiner Zeit, indem er sich Koloraturen beispielsweise auf „laudate“, „nomen“, „seculum“, „lätare“ und „erigens„ nicht entgehen läßt. Aber hierbei zeigt er sich als guter Schüler Schützens, von dem Kretzschmar[3]) sagt, daß er „der Manier des vokalen Kolorierens mit mehr Maß und Geschmack und auch sinnvoller und geistreicher“ opfert, „als der Durchschnitt seiner Kollegen. Sein Figurensingen rückt in der Regel durch die Nachahmungen der Instrumente, durch umbildende und verdichtende Polyphonie aus dem Sinnlichen hinauf in den Kreis beziehungsvoller Kunst.“ Und so ist es auch bei Strungk. Etwas wie die endlosen Koloraturen in Weckmanns Baßkantate „kommt her zu mir“[4]) findet man bei ihm nicht. Der Wille zur formalen Konzentration ist sichtlich bei Strungk vorhanden. Viel ist hier auch durch die Behandlung der Instrumente, durch die Wiederholung des ersten Satzes und durch gegensätzliche Charakterisierung der einzelnen Teile schon erreicht, aber im ganzen ist der Komponist der großen Schwierig-

[1]) D. T. B. II, 2. Nr. 9, 5.
[2]) Musikbeil. XVII.
[3]) Führer, II, 1. p. 408.
[4]) D. D. T. VI, 2.

keiten des ausgedehnten Textes wohl nicht völlig Herr geworden. Das Stück wirkt — trotz allem — mosaikartig.

Eine bedeutend leichtere Aufgabe, was den Aufbau betrifft, war da mit dem kurzen Text „Christus resurgens" gestellt, das ist Römer 6, 9, 10 in der Übersetzung der Vulgata. Strungk hat sie vortrefflich gelöst. Die Besetzung ist Sopran, Tenor, Baß und Orchester. Das Orchester ist hier auf 4 Systemen notiert; zu den 2 Violinen und dem Continuo kommt ein System wahrscheinlich für das Fagott, es geht meist genau mit der Continuo-Stimme und ist nur manchmal stärker rhythmisiert. Das Orchester ist während des Gesangs sparsam verwendet. Aber es eröffnet das Stück mit einer sehr schönen und tiefen getragenen e-moll-Sinfonie, welche vor allem hervorragend ist durch das edle und kühne Thema und die feinsinnige imitatorische Verarbeitung desselben in den beiden Violinen. Der Gesang selbst ist wiederum dreiteilig angelegt: ein $^{3}/_{1}$-Takt-Satz wird von 2 Sätzen im allabreve-Takt eingerahmt. Der erste für sich besteht aus 2 Teilen. Der erste davon verarbeitet 2 Motive, ein das „resurgens" sequenzartig malendes (a), wesentlich aus Achteln und Vierteln bestehendes ruhiges und ein dazu gegensätzliches „jam non moritur", das, sequenzartig absteigend, charakteristisch durch die punktierten Achtel mit Sechzehnteln, in der Stimmung entschieden heiter ist (b). Beide Motive hintereinander treten, ein Thema bildend, in den Stimmen auf, und zwar zuerst im Baß, während dessen Ganzschluß folgt im Sopran die Antwort in der Dominante. Sobald aber der Tenor mit dem Thema beginnt, umspielen, einander imitierend, Baß und Sopran das Motiv a mit ihrem b. Auch wenn der Tenor bei b anlangt, bringen sie es in Engführung. So wird ein kontrapunktisch sehr feines Spiel mit beiden Motiven gegeneinander weitergeführt, im Sopran kommt noch einmal das ganze Thema, dann schließen die 3 Stimmen homophon ab auf der Dominante von e, und in 4 Takten führt das Orchester, das bisher geschwiegen hat, nach e zurück, wobei die Geigen Motiv b imitatorisch behandeln. Als Gegensatz zu diesem kontrapunktischen Teil ist der nächste ho-

mophon gehalten, so zwar, daß Sopran und Tenor beginnen, worauf, während sie schweigen, Baß und die 2 Violinen mit dem gleichen Material folgen. Dieses besteht aus einem breiten Einleitungsmotiv (entfernt erinnernd an Schützens „vox enim ejus“ in „Cantiones sacrae“ I, 7) und einem Koloraturmotiv. Dieser 2. Teil des ersten Satzes leitet über zu dem Mittelteil. (Wiederum in e, 3/1.) Hier ist die Stimmenzusammenstellung wieder neu, Abwechslung bietend und gesteigert. Antiphonisch tritt hier der beginnenden einzelnen Stimme das Tutti mit Orchester entgegen; nachdem so die drei Stimmen das sequenzartig ansteigende Motiv gebracht haben und dreimal das Tutti mit schlichten Schlägen geantwortet hat, wird zum 4. und letztenmal das Motiv von den Geigen allein gebracht, worauf das Tutti abschließt. Ebenso knapp wie dieser Satz ist der Schlußsatz, das „Alleluja“: die Stimmen wieder homophon, diesmal alle drei; ein antiphonierender Einsatz der Geigen, in den wieder die Stimmen einfallen, um rasch zum dritten und letzten, breit ausklingenden „Alleluja“ zu kommen. Das Motiv des „Alleluja“ ist sehr frisch und heiter und fast populär zu nennen. Das ganze Konzert hat in seiner äußerst klaren und knappen Disposition überhaupt einen volkstümlichen und freudigen Zug und ist formal wohl das gelungenste der Strungkschen Kirchenstücke.

In dem zweiten der für drei Stimmen komponierten Konzerte „Höre mein Volk“ haben wir wieder eine Komposition eines Psalms — diesmal in deutscher Sprache — vor uns. Genauer handelt es sich um eine Zusammenstellung des Textes aus mehreren Psalmen: 1. Vers: Psalm 50, 7; 2. Vers: Psalm 119, 130; 3.—5. Vers: Psalm 25, 12—14. Die Besetzung des Orchesters ist hier 2 Violinen, 2 Violen, Fagott und Continuo. Und mit der stärkeren Besetzung ergeben sich größere Aufgaben. Diente im „Laudate pueri“ die Wiederholung eines Vokalsatzes zur Gliederung des Stücks, so erfüllt hier der einleitende Orchestersatz diese Aufgabe. Er wird, wie es ähnlich z. B. bei Hammerschmidt oder Weckmann[1]) („Rex virtutum“) geschieht, drei-

[1]) D. D. T. VI, 1.

mal im Verlauf des Konzerts repetiert; einmal wird er dabei als „Ritornello“ bezeichnet, während er sonst, auch am Anfang, keinen Namen trägt. Es ist durchaus ein Satz, wie er in einer venezianischen Ouverture stehen könnte; auf einen Akkord als Rudiment einer langsamen Einleitung folgt ein kräftiges Allegro konzertierenden Charakters. Der beginnenden 1. Violine, Motiv a, antwortet das Tutti mit einem Motiv b[1]). Im Nachsatz des im ganzen 13 Takte langen Stücks beginnen 1. Viola und 2. Violine, die letzten zwei Takte werden im Echo wiederholt. Das Stück steht in f-dur. Durch das Wiedererscheinen der Sinfonie wird der Gesang in 4 Teile geschieden. Während der 1. nur die beiden Alte allein — jeden in einem besonderen Satz — verwendet, wird in den späteren Teilen mit allen 3 Stimmen gearbeitet. Wie gesagt, zerfällt Teil I in zwei Sätze, die gegensätzlich charakterisiert sind, der 1. (Alt I): rezitativisch, am Beginn auf ruhendem Baß; das Orchester begleitet (ohne 1. Violine, das Fagott tritt erst nach einigen Takten ein) schlicht homophon, nur die Violine imitiert die Stimme bescheiden. Im 2. Satz dieses Teils schweigt das Orchester. Zum Gegensatz und zur Steigerung hat die Orgel einen lebhaften Achtelbaß (ähnlich dem in „Ich ruf“): die Singstimme zeigt ein etwas arioses, vor allem aber stark koloriertes Wesen, wozu das Wort „erfreut“ den Anlaß bietet. Der 2. Teil wird ruhig eingeleitet durch das fugierte Einsetzen der 3 Stimmen mit 2 knappen Motiven, α und β[2]), deren erstes im 3. Teil wieder berührt wird. Nach solchen $6\,{}^1/_2$ Takten beginnt ein kanonisches Spiel der 3 Stimmen mit einem neuen in der ersten Hälfte an β anklingenden, in der zweiten Hälfte kolorierten Motiv. Besonders wirksam ist der dritte Einsatz, der des 1. Alts. Nach einem b-dur-Abschluß kommt ein kurzes, mit dem gleichen Motiv imitatorisch gearbeitetes Zwischenspiel der Violinen, die erst hier eintreten und gleich wieder aufhören. Diesem folgen nochmal 3 Einsätze, und homophon schließt der Teil wieder in f-dur ab. Zeigt dieser Teil schon eine hohe Potenz im fugierten Satz, so wird er

[1]) Musikbeil. XVIII.
[2]) Musikbeil. XVIII.

noch übertroffen vom 3. Teil, der — ähnlich wie in „Christus resurgens“ — mit den zwei Motiven c und d eines Themas arbeitet, wobei d an das vorige *a* anklingt. In schöner Steigerung ist dieser Teil breiter angelegt. Nach der ersten „Durchführung“, wie man wohl sagen darf, die in c abschließt, kommt wieder ein thematisches Zwischenspiel der Violinen, ihm folgt eine zweite Durchführung der Motive, die über g nach b sich wendet, welchen homophonen Abschluß das ganze Orchester bekräftigt; und nun führt eine dritte, wieder neugestaltete Durchführung, an der auch die Geigen teilnehmen, wieder nach f. Dieser breitangelegte Teil ist der Mittelpunkt des Konzertes. Aber der Schlußteil erreicht noch eine Steigerung der Wirkung. Die Singstimmen beginnen mit der Thematik der Sinfonie, nunmehr in Achtelbewegung, das Orchester tritt echoartig dazu, nach einem kanonischen Eintritt der Stimmen schließen diese in b homophon ab. Sofort beginnt das lebhafte Sechzehntel-Motiv des „Alleluja“. Es wird gleich, und zwar frei, enggeführt, auch das Orchester beteiligt sich. Sehr bald tritt ein zweites Motiv, das aus dem vorigen b-dur-Abschluß gewonnen ist, dazu. Ein gesteigertes, feinsinniges, letztes Fugato des „Alleluja“ führt zu einem kurzen homophonen f-dur-Schluß, wobei die Singstimmen und das Orchester antiphonisch behandelt sind. An kontrapunktischer Arbeit wird dies Konzert von keinem der anderen Strungkschen Konzerte übertroffen. Und es zeigt auch im Verhältnis zu anderen Komponisten ein respektables Können. Freilich eine Leistung, wie sie Joh. Krieger, dessen ganze Art Strungk übrigens verwandt scheint, in der Schlußtripelfuge seines Konzerts „Gelobet sei der Herr“ (von ca. 1693[1]) vollbracht hat, steht doch noch wesentlich über dem hier von Strungk Gekonnten. Trotzdem würde auch dies Strungksche „Höre mein Volk“ mit seiner festlichen, schon entschieden auf Haendel deutenden Stimmung im heutigen geistlichen Konzert noch wohl bestehen.

Waren die vorigen Konzerte ausschließlich für Solostimmen bestimmt, so mag in der folgenden Kantate über

[1]) D. T. B. VI, 1. p. 146 ff.

das Neujahrslied, „Nun treten wir ins neue Jahr", wenigstens im 1. und 3. Teil an Chor gedacht sein, den Mittelteil kann man sich aber wohl nur von Solostimmen gesungen vorstellen. Die Besetzung ist Sopran, Alt, Tenor, Baß und 2 Violinen, 2 Violen, Continuo. Die Partien der Violen sind offenbar nach Vollendung der Partitur erst hinzugefügt worden, sie stehen unter dem Baßsystem und sind eilig und undeutlich notiert. Ob dem Konzert die Melodie eines Kirchenliedes zugrunde liegt, war nicht festzustellen, weder Text noch Melodie zu finden. Auch Leichtentritt in seiner Hammerschmidt-Ausgabe kennt das Lied nicht[1]). Hammerschmidt hat denselben Text komponiert für 2 Tenöre, 2 Violinen und Continuo, benutzt aber anderes thematisches Material, nur bei „Gib Gnad'" und am Schluß ist ein leises Anklingen an die Strungksche Thematik zu finden. Hammerschmidt bringt nach einem 1. Teil, welcher der ersten Strophe des Liedes entspricht, eine „Sinfonia", die denselben genau wiederholt, ebenso wiederholt eine Sinfonie die zweite Strophe. Die dritte Strophe läßt er gleich der zweiten beginnen, führt sie aber anders zu Ende; nach einer Sinfonie, mit dem Material der dritten Strophe, wird der 3. Teil erweitert repetiert. Strungk gibt der zweiten und dritten Strophe verschiedene Motive, faßt sie aber dennoch zusammen in einen alla-breve-Takt, den er umrahmen läßt von einem einleitenden $^{3}/_{2}$-Takt (erste Strophe) und einem beschließenden „Amen" im $^{6}/_{4}$-Takt. So entsteht eine dreiteilige Form, die plastisch dadurch wirkt, daß Material aus dem 1. Teil im 3. wiederkommt und der Mittelteil durch Koloratur etc. herausgehoben ist. In der, $1^{1}/_{2}$ Doppeltakte umfassenden, homophonen, choralartigen breiten Orchester-Einleitung ist besonders wichtig das Auftauchen eines Motivs a[2]). Denn im 1. Teil und im „Amen" kehrt es wieder. Auch die Stimmen setzen homophon ein, aber nach kurzem Orchesterzwischensatz beginnt (mit dem zweiten Vers) ein treffliches imitierendes Durchspielen des Motivs a, an dem sich auch das Orchester beteiligt. Homophon schließt der Teil ab

[1]) D. D. T. I, 40, Nr. 9.

[2]) Musikbeil. XIX.

in F. Auch der Mittelteil zerfällt in zwei Sätze, nach den zwei Strophen, welche er umfaßt, getrennt. Die erste beginnt, wie gesagt, an Hammerschmidt anklingend (auch mit dem kanonischen Einsetzen der Stimmen) und daher vielleicht aus dem Choral genommen, Tenor und Alt allein mit Continuo im Akkord aufsteigend. Koloraturen auf „ganz" schließen sich an. (Bei dem Einsatz „zubringen" ist der übermäßige Schritt a es im Tenor auffallend, vielleicht handelt es sich um einen Schreibfehler und der Gang muß anstatt mit d mit b beginnen.) Der Baß folgt den genannten Stimmen mit den imitatorisch gesetzten Violinen, dann Sopran und Alt mit dem Continuo: sie schließen mit dem Tenor in f quasi ab, aber der Baß und die Violinen nehmen das Abschlußmotiv auf und konzertieren mit demselben (das ein wenig an das „jam non moritur" in „Christus resurgens" erinnert) gegen Sopran, Alt und Tenor. In B wird homophon von allen geschlossen. Den zweiten Satz dieses Teiles beginnt der Sopran mit den Geigen und dem Continuo allein; nach einem Zwischensatz des Orchesters wiederholen Sopran und Alt das Thema, Tenor und Baß treten dazu, und homophon schließt der Satz in d ab. Der Abschluß scheint wieder dem Choral entnommen zu sein, da er ähnlich bei Hammerschmidt ist. (Der Satz ist übrigens bei Strungk nicht einwandfrei, es kommt zu einer unangenehmen Quintenfortschreitung zwischen Sopran und Alt.) In b-dur setzt mit dem Sopran das „Amen" ein; es ist ein Fugato mit zwei Subjekten, dem hauptsächlichen, das aus dem Motiv a genommen ist, tritt ein zweites, dessen Anfang freilich nur feststeht, entgegen. Auch das Orchester beteiligt sich an der Durchführung. Besonders fein ist die Engführung in den 4 Stimmen kurz vor dem f-dur-Schluß. Dieses „Amen" und der 1. Teil sind das stärkste an der Komposition, während der Mittelteil einen etwas steifen Eindruck macht.

Auch aus dem Hohen Lied hat Hammerschmidt[1]) wenigsten zum Teil denselben Text komponiert, wie Strungk in dem Konzert „Siehe meine Freundin". Und zwar macht

[1]) D. T. Oe. VIII, 1. Nr. XIII.

Hammerschmidt einen wirklichen Dialog zwischen Mann und Frau aus dem Text, beinahe eine Szene, ähnlich wie Kindermann, der in Nr. VIII seines Concentus Salomonis die beiden Solostimmen geradezu als Sulamithin und Salomon bezeichnet. Strungk dagegen braucht fünf Stimmen zu seinem Konzert. Die größere Klarheit der Situation ist aber wohl das Einzige, in dem man Hammerschmidt vor Strungk den Vorrang geben wird. Auch Strungk hat in diesem Konzert vielfach den in Achteln rezitierenden Ton Hammerschmidts. Aber Hammerschmidt kommt aus dem schließlich trockenen Rezitieren nicht heraus. Es fehlen die Gegensätze. Schon gleich wie Strungk beginnt, ist lebendiger und freier als Hammerschmidts Anfang[1]). Auch wenn Strungk den Gegensatz bringt „Du hast mir das Herz genommen" (dessen Anfang übrigens häufig ist in der Musik dieser Zeit, z. B. ähnlich bei Schütz, Sinfoniae sacrae I, 9 „o quam tu pulchra"), so übertrifft er Hammerschmidt an Plastik. Es handelt sich hier nicht um ein Werturteil, sondern an dem Vergleich der beiden, zeitlich weit auseinanderliegenden Konzerte kann man sehen, daß Strungk durch seine Berührung mit der italienischen Oper bereits weit freier geworden ist, als der noch tief in der Motette steckende Hammerschmidt, was gerade dieser schöne Satz im venezianischen $^3/_2$-Takt deutlich zeigt. Wie Hammerschmidt, der die Sinfonie im Verlauf des Dialogs zweimal repetieren läßt, beginnt Strungk mit einer g-dur-Sinfonie venezianischen Charakters seines aus „2 Violini, 2 Violette e Fagotto con il Basso continuo" bestehenden Orchesters. Zweieinhalb Adagio-Takte (c) mit dem Sekundakkord (wie in „Laudate pueri") im zweiten Takt leiten ein. Das Allegro verarbeitet dann zwei Motive, ein festlich heiteres a, unter dem ein abrollendes Sechzehntel-Motiv liegt. Der 2. Teil zeigt die Motive vertauscht und dann verarbeitet. Wie in „Höre mein Volk" schließt die Sinfonie echomäßig. An Stimmen verwendet Strungk zwei Soprane, Alt, Tenor und Baß. Die Soprane bestreiten den 1. Teil allein (g-dur). Sie bringen das Thema erst als Führer und Gefährte, dann gemeinsam mit ein wenig

[1]) Musikbeil. XX.

Imitation, die zweite Hälfte mit der Koloratur zum Schluß weiter ausspinnend. Wie hier schweigt das Orchester auch im folgenden Teil. Dieses Baß-Solo von 35 Takten mit seinem ruhigen $^3/_2$-Takt bildet einen ausgesprochenen Gegensatz zu den lebhaften Koloraturen des vorigen Teiles. Die Form ähnelt der eines dreiteiligen Liedes. Es fallen lange ruhige Koloraturen auf und ein Konzertieren des Singbasses mit dem Instrumentalbaß über das bei Strungk und der ganzen Zeit beliebte aufsteigende Quartenmotiv. Das volle Orchester bringt ein Ritornell, welches als Material den Anfang des Baß-Solos und den Anfang der Koloratur benutzt. Der folgende Teil zerfällt, wieder motettisch dem Text folgend, in mehrere Sätze. Die beiden Soprane beginnen (hier ist Hammerschmidt wohl Strungks Achtel-Deklamation überlegen), Singbaß und die thematisch behandelten Violinen folgen, ähnlich wie in dem Neujahrskonzert, und schließen konzertierend ab. Ein neuer Satz im c-Takt, Soprane fast kanonisch, folgt. Die Mittelstimmen setzen ein und singen imitatorisch ein neues Motiv zu einem energisch-rhythmisierten Baß, sie schließen ab in g-dur, indem sie das vorher vom Baß zu den Worten „meine Schwester, liebe Braut" gebrachte Motiv wiederholen. Ein tanzliedartiges Ritornell ($^3/_2$), wie es sich ähnlich auch bei Schütz findet (z. B. Sinfoniae sacrae I, 3), eröffnet den 4. Teil, welcher der größte ist. Dem Tenor, der mit einem neuen Motiv gegen das Orchester konzertiert, folgt das Baß-Solo des 2. Teiles, welchem wieder das letzte Ritornell folgt. Wieder beginnt das Tenorthema, diesmal gesteigert, imitatorisch von den beiden Sopranen gebracht; der Baß tritt dazu mit „Ich komme" (lange Koloratur auf „Garten"); homophon schließt der Satz in g-dur; das Ritornell schließt dann diesen Teil, ihn so gleichsam dreiteilig machend. Der wieder im c-Takt stehende energisch zusammenfassende Schlußteil ist ein Fugato mit zwei Subjekten, die erst deutlich allein aufgestellt werden, das erste zuerst auf den Text „Esset meine Liebe", und zwar länger, als es später verwandt wird. (Beachte die beliebte Figur auf „trunken" e d e fis e d, deren Gebrauch man hier malerisch nennen könnte, trotzdem man sie aus S. Bachs „Kreuzige"

in gänzlich anderer symbolischer Bedeutung kennt.) Das zweite ist das vom Tenor intonierte „Alleluja". Eine erste Durchführung (in der einmal eine Oktaven-Fortschreitung zwischen 2. Sopran und Tenor mitunterläuft) schließt in d-dur. Gleich beginnt eine zweite immer dichter werdende Durchführung mit ausgezeichneten synkopierten Engführungseinsätzen, wobei besonders wirksam das Einsetzen der Orchesterstimmen ist. Das Orchester schließt das Werk in d-dur ab. Es ist jedenfalls von den uns erhaltenen Konzerten Strungks das am größten gewollte und angelegte Werk.

Wir haben Strungk als Kirchenkomponisten kennen gelernt. Zu den Führenden in der Benutzung des protestantischen Chorals gehört er, wie wir sahen, nicht, ja er erreicht wohl nicht einmal sein Vorbild Tunder und wird etwa von J. Pachelbet, was zielbewußte Choralbehandlung betrifft, weit übertroffen[1]). Was aber Strungk sonst im geistlichen Konzert mit den von Schütz überkommenen Ausdrucksmitteln und Formen geleistet hat, ist höchst respektabel. Trotzdem wir auch bei Strungk breitere Melodik im $^3/_2$-Takt finden und in der Einleitung zu „Christus resurgens" ein ganz stark empfundenes Thema, so wird seine melodische Leistung in diesen Konzerten doch übertroffen durch die vortreffliche Geschicklichkeit, ein größeres Ganze zu gliedern und aufzubauen, und durch die große Feinheit im imitatorischen Wesen. So kann man Strungk etwa neben J. Krieger stellen, auch Strungks prächtige Schlußfugatos weisen, wie die Kriegers, auf Händel, von dem wir jedenfalls bestimmt wissen, daß er Strungks Instrumentalmusik gekannt und studiert hat.

[1]) Vgl. Seiffert in D. T. B. II, 6. 1.

2. Kapitel.

Die Strungksche Instrumentalmusik zerfällt in drei Gruppen, die auch zeitlich ziemlich zu trennen sind. Die erste wird gebildet von 2 Sonaten für 6 bezw. 3 Instrumente und Continuo, die zweite aus Werken für Orgel bezw. Klavier, die dritte endlich aus einer Folge „Aires“ für 2 Flöten. Erfreulich ist, daß die meisten dieser Stücke Daten tragen oder doch sich ungefähr datieren lassen.

Daß die beiden Sonaten erhalten sind, verdanken wir dem Sammeleifer des schwedischen Kapellmeisters Georg Düben, über den wir durch Max Seiffert wohl unterrichtet sind[1]). Sie werden in Upsala in der von Düben angelegten Sammlung bewahrt. Die eine trägt die Aufschrift „G. D.“, das ist: Georg Düben. Diese „Sonata a 6 viol. di Nicola Adam Strunck“ trägt die Aufschrift „1665“. Das andere ist eine „Sonata à 3 . 2 Violini é Viola da gamba“.

Trotzdem beide Stücke die Bezeichnung „Sonata“ tragen, zeigen sie, wie gesagt, verschiedene Besetzung und verschiedene Form. In der instrumentalen Entwicklung des 17. Jahrhunderts bedeutet Monteverdi einen Abschluß und einen Anfang. Bis zu ihm „setzt sich, von Venedig ausgehend, die Häufung klanglicher Pracht, die numerische Steigerung der den Gesang begleitenden Orchesterinstrumente fort“[2]). Wie dieses begleitende Orchester die vokalen Linien fast genau nachzieht, so erscheint auch das selbständige Orchester dieser älteren Zeit durchaus vokal. „Die Verselbständigung des orchestralen Klangkörpers geht Hand in Hand mit der Beschränkung der Klangmittel“[3]), und hier ist Monteverdi der Führende[4]). An die Stelle der alten Violen in ihren verschiedenen Lagen treten die Instrumente

[1]) D. D. T. I, 3. p. VI.

[2]) Schreiber u. Kroyer, D. T. B. XIII, p. LXXV.

[3]) Ebenda.

[4]) Goldschmidt, Das Orchester d. ital. Oper im 17. Jh. I. M. G. S. II.

der modernen Violinfamilie. „Der anfangs vier- und fünfstimmige Streichersatz reduziert sich auf die typische Norm der dreistimmigen Streichergruppe: 2 Violinen, Streichbaß und Continuo[1])."

Wie ein Echo dieser Entwickelung der orchestralen Besetzung in späterer Zeit erscheint die Besetzung der beiden Strungkschen Sonaten. In der von 1665 finden wir zwar zwei Violinen und Alto, unsere Bratsche; aber die zwei „Viole de Brazzo" dürften zur Violengruppe der älteren Zeit gehören. Die andere Sonate hingegen ist für 2 Violinen, Gamba, Streichbaß und Continuo geschrieben, trotz der Gamba die modernere Besetzung. Auch die Formen der beiden Sonaten sind verschieden, während die letztgenannte eine echte italienische viersätzige Sonate ist, die ausgesprochen instrumentalen Charakter hat, ist das Stück von 1665 ein im Grunde trotz dem Schlußadagio dreisätziges Gebilde, in dem das vokale Element das instrumentale überwiegt.

Wie in Erinnerung an die Zeit der höchsten instrumentalen Pracht in Venedig, an die charakteristische venezianische Doppelchörigkeit, ist in der sechsstimmigen Sonate, deren Betrachtung wir uns zuwenden, manches stark antiphonisch gedacht. Den vorwiegend vokalen Stil, den feierlichen Ton und die meist homophone Schreibart hat unsere Sonate gemeinsam mit einem Werk von Tunder, einer „Sinfonia à 7 Viole", „gesetzt für ein Muttedt[2])". Wenn auch eine solche Absicht für unsere Sonate nicht angenommen werden muß, so dürfte sie doch vorwiegend für die Kirche bestimmt gewesen sein. Aber wir wissen, daß in jener Zeit „die als Kirchensonaten bezeichneten Cyclen von Sätzen und Teilen . . auch bei Tische, bei festlicher Tafel gespielt wurden[3])". So dürfte auch die Gebrauchsbestimmung dieser Sonate nicht ganz festgestanden haben. Sie steht in a-moll. Ihre drei Sätze sind durch Tempowechsel von einander gesondert, aber nicht jedesmal durch Taktwechsel; die beiden ersten Sätze stehen im $^3/_2$-Takt; der dritte hat dann alla-

[1]) D. T. B. XIII. p. LXXV f.
[2]) D. D. T. I, 3.
[3]) Adler, D. T. Oe. V, 2. p. VII.

breve-Takt. Das erste Allegro schließt zwischen zwei ganz homophonen Teilen einen antiphonisch gedachten ein. In ihm werden zwei Motive behandelt. In acht Takten führt ein Motiv a, das bei Strungk häufig ist und auch hier sequenzartig dreimal wiederholt wird, nach F. In sechs Takten führt ein gesteigertes Motiv b nach c-dur[1]). Beide Motive werden antiphonisch von den Violinen zuerst, dann von Alto und den Violen da Brazzo gebracht; Violone und Continuo sind bei jeder Gruppe dabei. Der Schlußteil dieses Satzes führt, wiederum ganz homophon, nach a-dur. Das mittlere Adagio umfaßt 35 Takte. Es weicht sofort — in a-moll beginnend — nach f-dur aus, berührt c-moll, es-dur, d-moll und schließt in a-dur. Charakteristisch ist das Thema des Adagio durch den Ruhepunkt von $^1/_1$-Takt nach zwei Auftakthalben und durch den Quintsextakkord in diesem Takt. Der Satz bekommt dadurch etwas Lastendes, eine Wirkung, wie wir sie bei Tunder finden in der Sinfonia von „O Jesu dulcissime", wo sie durch Pausen erreicht ist. Nachdem das ganze Thema aufgestellt ist, wird das Motiv des Anfangs viermal in verschiedenen Lagen gebracht, ehe das Thema ganz weitergeführt wird. (An einer Stelle gehen 1. Violine und Alto in Quinten, ohne aber in dem dichten Satz zu stören; als dritten Satz hat die Sonate ein Allegro im allabreve-Takt. Sein Thema wird zuerst zweitaktig von den zwei Violinen, dann antiphonisch von Alto und erster Viola gebracht (mit Continuo), dann setzt es zum drittenmal wieder in den Violinen ein, in der zweiten Hälfte des Taktes schon fallen aber die übrigen Instrumente ein, und das Thema wird auf drei Takte verlängert; diese werden — wohl echoartig — wiederholt. Mit einem Ergreifen der Unterdominant setzen die drei breiten Adagiotakte ein, die die Sonate zum Schluß führen.

Die zweite uns erhaltene Sonate trägt die Aufschrift: „Sonata à 3 . 2 Violini é Viola da gamba di J. Adam Strunck"; man wird annehmen dürfen, daß in dem J. ein Versehen im Vornamen des Meisters vorliegt, wie es bei seiner Entlassung aus Hannoverschen Diensten passierte, und daß

[1]) Musikbeil. XXI.

nicht der im biographischen Teil erwähnte Johann Strungk der Verfasser ist. Das Stück liegt in Stimmen vor, wie auch die vorige Sonate, und zwar gibt es außer denen für die Violinen und die Gamba zwei bezifferte Baßstimmen, ein Beweis dafür, daß zum Klavierbaß der Violone zu denken ist. (Seiffert hat darauf hingewiesen, daß in Dübens Sammlung stets auch der Violone die Bezifferung trägt.[1]) Diese Sonate nun gehört der Form der von Neri und Giovanni Legrenzi um die Mitte des Jahrhunderts gegründeten italienischen Sonate an. „Legrenzis Sonate hat zweifache Gestalt. „Der Meister fügt Stücke von wechselnder Bewegung und „Taktart paarweise zusammen und nennt ein derartiges „viersätziges Gebilde Sonata da chiesa; er stellt eine Reihe „verschiedener Tanzformen nebeneinander und nennt das „zweite, mit der Partie der deutschen Tonsetzer identische „und von ihm abhängige Conglomerat Sonata da camera. „Genau so war vor ihm — 1644 — M. Neri verfahren[2])". Unsere Sonate nun ist eine echte Sonata da chiesa und gleicht z. B. ganz einer in D. T. B. II, 2 mitgeteilten Sonate von Kerll. Wie dessen Stück hat auch Strungks Sonate die üblichen vier Sätze, je zwei in der Bewegung gegensätzlich zusammengestellt, nicht aber in der Taktart. Dem einleitenden Adagio im allabreve-Takt folgt ein Allegro im gleichen Takt, auf dieses ein $^3/_2$-Takt, den Schluß macht wieder ein allabreve-Takt. Bei Kerll schließt der zweite Satz völlig ab, bei Strungk läßt sich zwischen dem zweiten und dritten keine Pause machen. Unsere Sonate ist neben gleichartigen Werken von Kerll, Schmelzer, Dietrich Becker, um nur einige zu nennen[3]), ein Beispiel für die solistische Verwendung der Gambe in der deutschen Kammermusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Auch in der verlorenen „Übung" hat ja Strungk für Gamba geschrieben. Und dieses Werk würde seine Bedeutung für das Instrument wohl erst in das rechte Licht setzen. — Unsere Sonate ist wohl rein solistisch besetzt gedacht; das einmal beigeschriebene „Solo" braucht

[1]) D. D. T. 1. F. III, p. VIII.
[2]) Sandberger, D. T. B. I, p. XXXIV.
[3]) Vgl. Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. u. 17. Jahrh. I. M. G. Beihefte. 2. F. I, 49 ff.

keinen Gegensatz zu etwaigen Ripieno-Partien zu bedeuten, sondern es beginnen hier die solistisch virtuosen Sätze eines jeden einzelnen der drei oberen Instrumente. Die „Eigentümlichkeit der alten Triosonaten", „dass die zweite Geige zur ersten in koordinirtem Verhältniss steht[1])" finden wir auch in dieser Sonate. Sie steht in d-moll und beginnt mit einem streng gearbeiteten, fugierten Adagio, einem ernsten, edlen, würdigen Satz, der innerlich verwandt scheint der Einleitung des oben besprochenen „Christus resurgens". Einstein nimmt vielleicht mit Recht an[2]), daß es sich dabei um die Durchführung eines Chorals handle, und bringt das Stück in Zusammenhang mit den verlorenen Sonaten unseres Meisters über Festgesänge. Besonders fein ist die zweite engere Durchführung des Themas mit verschobener Betonung. Nach einem Halt auf der Dominante beginnt das Allegro: einer auf sechs Takte durch Wiederholung des Vordersatzes gedehnten eigentlich viertaktigen einfachen Periode, die homophon gebracht wird und nach d zurückführt, folgt ein achttaktiges imitierendes Durchspielen eines dem vorhergehenden verwandten Motivs — hier nimmt es die Form des beliebten Quartenaufschlags an —, wobei die Gamba virtuos solistisch beginnt. Auf d kommt es zu einem Halt. Nun beginnt die solistische Partie des Satzes: Erste, zweite Violine und Gamba bekommen nacheinander ihr Solo. Auf einen ruhigen Beginn, in welchem die verminderte Quart eine wichtige Rolle spielt, folgen virtuose Spielfiguren, jedesmal neu erfunden, aus denen man auf das virtuose geigerische Können des Komponisten schließen kann. In den Violinstimmen fallen große Intervallsprünge auf. Auch dieser Satz schließt wieder in d. Die drei verschiedenen Spielfiguren werden später im Schlußteil zusammen verarbeitet. Vor diesem aber steht noch ein 17taktiger $^3/_2$-Satz als Gegensatz zu dem aufgeregten virtuosen Charakter des vorhergehenden und des folgenden Satzes. Es ist ein feierliches Stück, das interessant ist durch die Überbrückung von einer zur anderen Periode,

[1]) Sandberger, D. T. B. I, p. XLVII.
[2]) I. M. G. Z. VI, 272.

die Ausweichung nach f-moll und die Steigerung am Schluß, die mit einem durchgehenden Viertel-Motiv gewonnen wird, welches die Instrumente imitatorisch durchführen. Auch dieser Satz führt wiederum nach d. Der Schlußsatz (20 Takte) verwendet, wie erwähnt, die Spielfiguren des zweiten Satzes wieder: die Gambe beginnt mit der vorhin von der 2. Violine gebrachten Figur, worauf die 2. Violine mit der früheren Figur der ersten folgt, schließlich setzt die 1. Geige mit den großen Sprüngen der 2. Violine ein. Die drei Motive werden virtuos imitatorisch von den drei Solo-Instrumenten verarbeitet. Dieser Schlußsatz beweist ganz klar, daß die Sonate durchaus solistisch besetzt gedacht ist. Als Ganzes ist die Sonate ein edles, in den virtuosen Partien feuriges Werk.

Es läßt sehr bedauern, daß das oft genannte Sonaten- und Chaconnenwerk für Violine und für Gamba nicht zu finden ist. Erst durch diese Sonaten würde festzustellen sein, wie Strungk zu einem so hervorragenden Violinkomponisten und Geiger; wie Johann Heinrich Schmeltzer, den er persönlich kannte, oder zu seinem Zeitgenossen Heinrich Franz Biber steht, mit dem ihn Mattheson ja zusammen nennt. Rein geigentechnisch, das können wir wohl aus der Corelli-Anekdote und aus der besprochenen Sonate schließen, dürfte Strungk dem Biber kaum nachstehen. Speziell die Scordatura, die Verstimmung der Saiten zum Zweck der Ausführung gewisser Harmonien, die bei Biber nicht unwichtig ist[1]), scheint, aus jener Anekdote zu schließen, Strungk meisterlich verwandt zu haben.

* * *

Nach dem heutigen Stand haben im Schaffen des Meisters die Orgel- und Klavierkompositionen das Übergewicht über die Violin-Kompositionen. Zu dem bisher einzig bekannten Capriccio Strungks über „Ich dank' Dir schon durch Deinen Sohn", ist es mir im Verfolg einer Notiz des Groveschen Lexikons[2]) gelungen, acht weitere

[1]) Vgl. Adler, D. T. Oe., V, 2. p. XI, f.
[2]) Artikel „Libraries".

Capricci bezw. Ricercare zu finden. Sämtliche nunmehr bekannten neun Stücke befinden sich in einer handschriftlichen Sammlung von Orgel- und Klavierkompositionen, die auf einer Auktion in den Besitz des Casseler Hoforganisten Joh. Becker (1726—1803) gekommen war, dann durch Schenkung eines gewissen A. Herrstel in des bekannten Orgelkomponisten Rinck Hände kam; 1852 kaufte dann der amerikanische Musiker Lowell Mason die Rincksche Sammlung[1]), und nun befindet sich der Codex in der „Lowell Mason Library" bei der Yale University, New Haven (Connecticut[2]). Der Codex trägt auf dem Deckel vorne die goldenen Buchstaben E. B., hinten die Jahreszahl 1688. Am Schluß des Bandes sind von Becker handschriftliche Kopien von Stücken J. S. Bachs und Kirnbergers angefügt. Der ursprüngliche Inhalt des Bandes aber ist eine Sammlung von Klavier- und Orgelmusik des 17. Jahrhunderts, und zwar, nach Meinung des Herrn Schwab, in der Handschrift Strungks. Ein Vergleich der Beischriften der Stücke mit des Meisters sonstiger Schrift läßt diese Hypothese begründet erscheinen. Für sie spricht auch, daß den Beschluß der Sammlung Strungks neun Stücke bilden, diese alle auf vier Systemen notiert, was bei den anderen Stücken nicht der Fall ist, mit ausführlicheren Überschriften als bei den anderen Komponisten und sogar mit Daten versehen. Ungeklärt bleibt dabei die Aufschrift E. B. Die Sammlung zeigt ein starkes Interesse für Poglietti, den Wiener Organisten, den Strungk bei seiner ersten Reise nach Wien vielleicht kennen gelernt hat. Neben ihm sind auch Buxtehude und J. Krieger der jüngere gut vertreten. Außerdem finden wir Joh. Kuhnau, Kerll, Barth. Weisthoma, Böhme, „churf. S. Hofforganist", — Pachelbel, J. Bölsche, Martin Radex „in Kopenhagen", Heidorn „in Crempe" — und „B. Pasquino in Rom". Mehrere Stücke sind anonym, darunter ist eine offenbar den Türkenkrieg illustrierende Suite.

[1]) Diese Angaben enthält der Codex.

[2]) Der Band wurde mir durch die Güte des Herrn Universitätsbibliothekars J. C. Schwab in der liberalsten Weise zur Durchsicht in München überlassen.

Schon Seiffert hat nachgewiesen[1]), daß das fünfte der in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (XIII, 2, S. 74 ff.) unter dem Namen Georg Reutter (der ältere) veröffentlichten Capricci das Strungksche Capriccio über „Ich dank' Dir schon" ist. Nun stellt sich heraus, daß auch die übrigen fünf dort veröffentlichten Capricci und das Ricercare nicht von Reutter sind, sondern von Strungk. Die Stücke sind identisch mit Nr. 2 bis 8 in unserem Codex. Nun könnte man vielleicht annehmen, die Signierung sei hier verkehrt; dem ist aber nicht so. Einmal ist das Capriccio „Ich dank' Dir schon" auch in sonstigen Kopien als Strungksch bezeichnet. Zweitens enthält die in Amerika befindliche Sammlung außer dem als von Reutter neugedruckten Ricercare und den sechs Capricci neben einem siebenten Capriccio das (von Walther in seinem Lexikon erwähnte) Ricercar auf den Tod der Mutter Strungks. Die absolute Sicherheit, daß dieses Ricercar und das Capriccio über den Choral von Strungk herrühren, läßt auch — neben der Stilgleichheit aller Stücke — nicht daran zweifeln, daß alle im amerikanischen Codex mit Strungk bezeichneten Stücke wirklich auch von ihm sind. Dazu kommt noch, daß der Codex Ms. 18731 der Wiener Hofbibliothek, der als Vorlage zur Publikation der „Reutterschen" Stücke gedient hat, bestätigt, daß die Stücke nicht von Reutter sind. Die Stücke stehen dort in der gleichen Reihenfolge wie in dem amerikanischen Codex, auch das Ricercar macht dort wie hier den Anfang. Interessant und ausschlaggebend ist nun — und das hätte im Revisionsbericht der Neuausgabe erwähnt werden müssen —, daß dem ursprünglichen Besitzer dieses Codex oder einem älteren Benutzer offenbar schon klar geworden war, daß die Stücke nicht von Reutter sind. Bei dem Ricercar stand offenbar erst „Giorgio Reutter", das Reutter ist aber — schlecht — ausradiert, und mit viel neuerer Schrift ist dann das Wort wieder darübergeschrieben. Capriccio I hat freilich die Beischrift „D. Georgio Rater [!] Fata [!] lanno 1698". Aber bei Nr. 2 ist nicht nur Titel und Verfasser-

[1]) I. M. G. Z., IX, p. 293.

Bezeichnung oben weggerissen, wie auch bei Nr. 3, sondern es steht obendrein dabeigeschrieben „copi: fat: L'anno 1696". Bei Nr. 4 „Capriccio 4 della Chiave A" ist der Verfassername ausradiert. Nr. 5 trägt die Aufschrift „5. Capricco sopra il Corale Ich . . .", was der Herausgeber wiederum nicht angibt. Alles folgende ist dann ausradiert, ebenso wie beim Capriccio selbst der Verfassername. Der Codex macht es also nicht nur nicht „leicht, die Autorschaft des Vaters[1])" Reutter (im Gegensatz zum Sohn) festzustellen, sondern im Gegenteil mußte er schon durch die Behandlung der Überschriften zu großer Vorsicht mahnen. Auf Strungk selbst hätte der Herausgeber höchstens von dem 5. Capriccio über den Choral aus kommen können.

Ganz beistimmen nun kann ich dem Herausgeber Botstiber, wenn er über die Strungk-Reutterschen Stücke das Urteil fällt, daß „die Meisterschaft der contrapunktischen Fügung und die abwechslungsreiche Harmonik sie dem Besten anreihn, was vor Joh. Seb. Bach auf dem Gebiete der Klavierfuge geschaffen wurde".

Trotzdem, wie die Orgelsammlung zeigt, Strungk Pogliettis Kompositionen geschätzt hat und auch sonst sich programmatische Musik notiert hat, findet sich in seiner Klaviermusik — wenigstens in der erhaltenen — nichts von programmatischer Musik, und auch „Durchsetzung einer Fugenform, des Capriccio, mit tonmalerischen Elementen", „die Poglietti wahrscheinlich von Frescobaldi übernommen hat[2])", findet sich bei Strungk nicht. Nicht nur seine Ricercare sind strenge und ernste Gebilde, sondern — worauf Botstiber hinweist — auch seine Capricci, „es weht über ihnen bei aller Beweglichkeit und Anmut der Themen der Hauch tiefen Ernstes". Ricercare und Capriccio bei Strungk sind „Vorformen der klassischen Fuge", wie bei Froberger. „Die Grenzen innerhalb der einzelnen . . . Gruppen dieser Fugengebilde sind nicht genau gezogen; ihr historischer Ursprung verwischt sich, je weiter diese Formen fort-

[1]) D. T. Oe. XIII, 2. p. XIX.
[2]) Botstiber, a. a. O. p. XX.

schreiten[1])." Strungk ist schon einen Grad näher der Bachschen Fuge, als Frescobaldi und Froberger: die Mehrsätzigkeit der Capricci, auf die wir noch zu sprechen kommen, die auch bei ihm in Anschluß an Frescobaldi sich findet, ist nicht so häufig, als bei den genannten Meistern, und steigt höchstens bis zur Dreisätzigkeit. Nur eines der Strungkschen Stücke ist undatiert: Capriccio 4 (ich zitiere nach den Nummern der Reutter-Ausgabe). Von den anderen ist Capriccio 3 das früheste, vom 20. Oktober 1678 datiert. Trotzdem ist es, jedenfalls was seine Thematik betrifft, mit am tiefsten und ernstesten von allen Capricci. Strungks Meisterschaft in diesen Stücken ist nicht gering. Mannigfaltig weiß er die Form der Fugen anzulegen. Wie das Capriccio ja auch dem Frescobaldi „die am wenigsten eingeengte Form gewesen war, die ihm die Verfolgung eines Fugenthemas bis in seine letzten musikalischen Konsequenzen gestattete[2])". Die Themenbildung der Strungkschen Capricci erinnert stark an Frescobaldis Themen, wie sie z. B. seine Canzonen zeigen[3]). Vielleicht durch die Vermittlung von Frobergers Kompositionen wird Frescobaldi auf Strungk gewirkt haben.

Wir wenden uns zur Betrachtung der Stücke im einzelnen, wobei wir uns der Reihenfolge der Reutter-Ausgabe anschließen. Nr. 1 — „della Chiave F" —, am 9. August 1683 komponiert, ist eine Tripelfuge. Hier werden die ersten beiden Themen in gesonderten Teilen zuerst einzeln durchgeführt. Die Duchführung des ersten Themas, das ähnlich in dem bisher ungedruckten Capriccio wiederkehrt, führt zu einem Ganzschluß auf der Dominante c; die darauffolgende Durchführung des zweiten Themas führt zu einem Ganzschluß auf der Unterdominant b. Dieses zweite Thema läuft, dem ersten ruhigeren gegensätzlich, in lebhaften Sechzehnteln einher. Ein chromatischer Gang in Vierteln, welchen der Sopran am Schluß bringt, wird im folgenden dritten Teil als eine Art drittes Thema behandelt. Auch in anderen Capricci

[1]) Adler, D. T. Oe. X, 2. p. V.
[2]) Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik. 1899, p. 187.
[3]) Vgl. Torchi, l'Arte musicale in Italia, III.

nimmt der Komponist ähnliche absteigende Motive in Vierteln oder Halben als Kontrapunkte. Dieser dritte — ausgedehnteste — Teil bringt die drei Themen in reicher kontrapunktischer Verarbeitung. Kurz vor Schluß gibt es eine ausgezeichnete Engführung von Thema I, auch mit Scheineinsätzen. Schon im ersten Teil fällt ein feiner Engführungseinsatz des Themas auf. Vergrößert oder rhythmisch verändert werden die Themen nicht.

Das erste Thema des 2. Capriccios — della Chiave e —, das aus der gleichen Zeit stammt wie das erste („fatto il 7 Aug. 83"), hat ganz im Gegensatz zu den Themen des dritten Capriccios wirklich etwas Kapriziöses. Es erinnert entfernt an das Thema einer Canzone von Poglietti[1]). Der Sopran beginnt mit dem Thema, dann folgt der Alt, und der Sopran gesellt dem Thema eine in synkopierten Halben absteigende Skala als Kontrapunkt bei (ähnlich wie in Capriccio I), welcher beibehalten wird, und den man wohl auch als selbständiges Thema bezeichnen könnte. Die Fuge steht in e-moll. Der erste Teil schließt nach acht Einsätzen des Themas ab in g-dur, freilich nicht so vollständig, wie der erste Teil von Capriccio I. Die Bewegung geht weiter, und es setzt gleich das zweite Thema ein, das gleich dem ersten aus Achteln mit wenigen Sechzehnteln besteht, aber gegensätzlich ruhiger charakterisiert ist. Anders wie im ersten Capriccio tritt hier Thema I gleich zum zweiten Thema hinzu. In diesem Modulationsteil der Fuge wird vortrefflich mit den beiden Themen gearbeitet, vor allem mit dem Motiv aus Thema I a e fis. Zum Schluß führen dichte Einsätze des zweiten Themas, auf die toccatenartig freie Arpeggien noch folgen.

Wiederum anders ist das — wie schon gesagt am 2. Oktober 78 vollendete — 3. Capriccio „della Chiave G" angelegt. Hier beginnt der Tenor mit einem Thema, aber im gleichen Takt noch tritt der Sopran mit einem zweiten dazu, und dies wird nun zuerst allein durchgeführt, die Beantwortung des ersten Themas erfolgt erst im neunten Takt im Baß. Und nun werden weiter die beiden Themen

[1]) D. T. Oe. XIII, 2. p. 4 ff.

nebeneinander und miteinander abwechselnd durchgeführt. Keines hat eine besondere Durchführung für sich. Aber die Engführungen der Themen finden getrennt statt. Nachdem im 14. Takte die erste Durchführung in g-dur beschlossen ist, wird das zweite Thema in die Enge geführt mit fünf Einsätzen, darauf folgen ebensoviele des ersten Themas, worauf eine neue Durchführung beider Themen folgt. Besonders wirksam ist darin der Scheineinsatz des zweiten Themas vom a" aus. In dur schließt das Stück. Es ist fein in der Arbeit, und seine Themen muß man bedeutend nennen; im ersten liegt der Reiz in der Steigerung bis zur sechsten Stufe der Tonart, im zweiten vor allem in der — damals häufigen — verminderten Quart am Schluß.

Drei von den erhaltenen Capricci haben — wie oben erwähnt — einen rhythmisch „durch Einführung der Dreiteiligkeit" vom ersten abgehobenen Teil. Botstiber sagt mit Recht, daß das „noch Ausläufer der mehrteiligen Frescobaldischen Kanzonen und Capricci" sind. Irrtümlich aber ist, daß dieser neue Teil „thematisch in keinem Zusammenhang mit den Hauptteilen[1])" stehe: die Sätze in dreiteiligem Takt von Capriccio IV und von dem ungedruckten Capriccio haben, wie bei Frescobaldi und Froberger (auch bei Buxtehude), thematischen Zusammenhang mit den anderen Teilen. Und der Mittelteil von Nr. 5 steht in einem sozusagen „poetischen" Zusammenhang mit den Ecksätzen.

Nr. 4, das „Capriccio della Chiave A" hat nicht den strengen Charakter klassischer Fugen wie die bisher besprochenen Stücke. Zwar Teil I und Teil II sind für sich fugenartig durchgeführt, aber der zweite Teil geht über in ein schweifendes freies Passagenspiel, dem „Adagio" vorgeschrieben ist. Es ist der Geist der Frescobaldischen Toccaten darinnen und der Beginn des Adagios mit einem großen Septakkord auf der erniedrigten zweiten Stufe der Tonart klingt wie eine Vorahnung von Bachs „chromatischer Fantasie". Auch der Schluß des ersten Teiles ist toccatenartig. Sein Thema besteht aus lebhaft laufenden Sechzehnteln nach einem gehaltenen Viertel. Im Modulationsteil dieser

[1]) A. a. O. p. XX.

Fuge kommt es zu einer regulären Engführung nicht, nur zu einem engen Scheinsatz. Die Bewegung der Stimmen wird gegen Schluß dieses Teils — er steht in dur — immer dichter, und es führen, wie gesagt, toccatenartige Passagen und Triller zum Schluß. Das Thema des Mittelteils nun ist, wie ein Vergleich beider Themen auf den ersten Blick zeigt, aus dem Thema des ersten Teiles gebildet. Es hat Siciliano-Charakter und ist wohl pastoral und ruhig zu denken.

Das 5. Capriccio („ao 1684, d. 31 Martii") war offenbar das bekannteste von allen Capricci; es findet sich, wie in der Bibliographie zu sehen ist, in mehreren Kopien. (Im Neudruck fehlt ein Takt am Schluß.) Es ist, wie Spitta sagt[1]), eine „ausgeführte und gelungene Bearbeitung" des Chorals „Ich dank' Dir schon durch Deinen Sohn". Der zu Grunde liegende Stoff wird in drei Teilen bearbeitet. Ritter[2]) und Kümmerle[3]) bringen dies Stück in Zusammenhang mit Buxtehudes Bearbeitung des gleichen Chorals[4]). Aber es sind da wohl nur Ähnlichkeiten, die aus dem Material selbst ohne weiteres sich ergeben. Buxtehudes Thema ist um $1^1/_2$ Takte kürzer als das Strungks. Bei beiden wird es regulär fugiert durchgeführt. Im Mittelsatz verwendet Strungk wie Buxtehude die Choralzeile „Mein Geistesaug zu Dir sich richt", Buxtehude im $^3/_2$-Takt, Strungk im $^6/_4$-Takt: der Satz hat wieder den sicilianoartigen ruhigen Charakter, wie wir ihn in Capriccio IV fanden. Auch er ist fugiert, aber freier mit Zwischenspielen ausgestattet, auf der Dominante schließt er. Diesen Mittelsatz hat (worauf Seiffert hingewiesen hat[5]) Haendel sicher gekannt, denn im Chor „But for his people" in „Israel[6])" findet man Strungks Stück fast genau wieder. — Reich ist der dritte, der Schlußsatz. Er verarbeitet außer dem ersten Choralmotiv ein neues „Nun ist die Nacht" und ein freies schlußbildendes aus Sechzehnteln und Achteln gemischtes Motiv. Mit großer

[1]) J. S. Bach. I, 198.
[2]) Zur Geschichte des Orgelspiels, 1884, I, p. 183.
[3]) Enzyklopädie der evang. Kirchenmusik, III, 558.
[4]) Buxtehude, Orgelwerke, hrsg. v. Spitta-Seiffert, II, p. 14 ff.
[5]) I. M. G. Z. V, p. 293.
[6]) Ges.-Ausg. XVI, p. 74 ff.

Kunst ist dieser, dem Modulationsteil der Fuge entsprechende Teil aufgebaut.

Das letzte der neugedruckten Capricci „della Chiave A", schon früher am 20. Januar 1681 geschrieben, ist am knappsten von allen angelegt. Es hat nur ein Thema, das dem Thema des zweiten Capriccios im Charakter ähnlich, ebenfalls kapriziös anmutet. Ihm wird häufig ein Kontrapunkt beigesellt, aus absteigenden meist synkopischen Halben bestehend. Es ist eine regelmäßige durchgearbeitete Fuge ohne Engführungseinsätze, aber mit mehrfacher symmetrischer Umkehrung des Themas.

Das noch ungedruckte Capriccio — es ist das späteste, datiert vom 8. Juli 1686 (Wien) — heißt „Capriccio Imi Tuoni". Wir finden also auch bei Strungk jene für das 17. Jahrhundert charakteristische Vermischung von kirchentonaler und harmonischer Auffassung. Wie in diesem Capriccio die zweiteilige Form auf Frescobaldis Muster zurückgeht, so ist auch jedenfalls die chromatische Sequenz des Hauptthemas von ihm beeinflußt, und die kühne, querständige Kontrapunktik. Denn zu dem Thema tritt ein Kontrapunkt[1]), dessen g zum e des Themas schneidend wirkt nach dem vorausgegangenen e gis, aber durch die Konsequenz, mit der dieser Querstand wiederholt wird, wird er sinngemäß und natürlich. Der Kontrapunkt gewinnt im Laufe des Satzes starke Bedeutung, neue Kontrapunkte werden aus ihm gebildet und ein Zwischensatz mit diesem seinem Motiv a gestaltet. Man könnte den Kontrapunkt vielleicht als selbständiges zweites Thema bezeichnen; streng ist seine Duchführung nicht, ebensowenig, wie die des demnach dritten Themas, das erinnert an das des ersten Capriccios. Mit ihm wird eine wirksame Engführung vorgenommen, meistens tritt es dabei verkürzt auf. Nach einem Orgelpunkt auf A schließt dieser Satz in d-dur. Der zweite Satz bringt das gleiche thematische Material in rhythmischer Umbildung, im $^{12}/_{8}$-Takt.

Ein aus dem Schlusse des dritten Themas gewonnenes Motiv erscheint hier nicht als Thema, sondern wird nur in

[1]) Musikbeil. XXII.

dichtem imitatorischem Satz zu Zwischenspielen und Begleitungen des Hauptthemas verwendet. Ein viertaktiger Orgelpunkt auf d mit motivischer Arbeit darüber schließt das Stück, auch dieser Satz führt nach d-dur.

* * *

Wie bei den Capricci nicht bestimmt ist, ob sie auf dem Klavier oder der Orgel gespielt werden sollen, so stehen auch die beiden uns erhaltenen Ricercare Strungks auf dem Grenzgebiet zwischen Klavier- und Orgelmusik: das Orgelpedal ist nicht verlangt.

Beide Ricercare sind mehrsätzig, das frühere Stück, das vom 29. Juli 1683 datiert ist (es ist, als von Reutter, neugedruckt), zerfällt geradezu in zwei „Stanzen", „la Stanza 2da" ist „a 3 Sujetti". Das Hauptthema des Ricercare hängt vielleicht zusammen mit einem Cruzifixus-Thema Kerlls, das Seiffert zitiert[1]), und das in Bachs cis-moll-Fuge des ersten Teils des wohltemperierten Klaviers wiederkehrt. Freilich fehlt die charakteristische verminderte Quart bei Strungk. Im wesentlichen ist die erste Stanze eine Fuge nur über das Hauptthema. Zwar bringt der Alt, gleich nachdem er das erste Thema gesungen hat, auch das zweite. Doch hat dessen Schluß noch nicht seine endgültige Form, und in diesem ersten Satz wird das zweite Thema nur, wenn das erste zum elftenmal bereits eintritt, einmal durch alle Stimmen durchgeführt, und zwar schon in einer Art Engführung, freilich nicht in einer dichten; noch ein fünfter Einsatz folgt, dann verschwindet das zweite Thema für diesen Teil. Es ist also hier das Ricercar-Formprinzip Giov. Gabrielis, wie es Seiffert charakterisiert: „Ein Thema bildet den Hauptgedanken, dem sich die anderen Themen unterordnen[2])". So ist es hier mit dem zweiten Thema. Sein Charakter ist, dem resigniert ruhigen echt ricercarmäßigen ersten Thema gegensätzlich, energisch und kraftvoll markiert. Von dem „Nacheinander der Themata, wie es die

[1]) Gesch. d. Klaviermus., p. 389.

[2]) A. a. O. p. 43.

ursprüngliche Form des italienischen Ricercares verlangte[1])", finden wir einen Nachklang in der Einführung des dritten Motivs in einem gesonderten Teil, der „Stanza 2da". Das dritte Thema hat als Hauptbestandteil die absteigende Quinte, die aus dem Schluß des Hauptthemas genommen ist. Sie wird real beantwortet. Besonders fein ist in dieser glänzenden Tripelfuge das zum Schluß drängende dichte Einsetzen des zweiten Themas. Sonst gibt es hier keine eigentliche Engführung wie in der ersten Stanze. Die im Ricercare häufige Verlängerung des Themas (sh. z. B. Froberger) wendet Strungk nicht an. — Die Satzweise ist, wie die der meisten Ricercare, durchaus vokal.

Breiter noch als dieses angelegt ist das zweite Ricercare, welches Strungk bei der Nachricht vom Tode seiner Mutter komponiert hat, in Venedig am 20. Dezember 1685. Es ist ein Seitenstück zu den zahlreichen aus dem alten Vokallamento des 16. Jahrhunderts hervorgegangenen „Tombeaux" und „Lamentationen" der Zeit. Es zerfällt in drei Sätze. Der mittlere steht in dreiteiligem Takt, die Ecksätze in zweiteiligem. Eine Merkwürdigkeit fällt sofort auf: dem Hauptthema, das der Tenor anstimmt, tritt sofort im Alt seine symmetrische Umkehrung gegenüber, und beide Gestalten bleiben, beinahe als zwei Hauptthemen wirkend, gleichberechtigt nebeneinander bestehen[2]) während des ganzen ersten Satzes. Zweierlei bestimmt den ungemein starken, dem traurigen Anlaß des Stückes gerechtwerdenden Ausdruck der Themen: der Septsprung und der chromatisch absteigende, bezw. ansteigende Schluß des Themas. Die ersten vier Einsätze der Stimmen bringen keine Quintbeantwortung des Themas, erst der fünfte, der neue Tenoreinsatz, beantwortet das Thema in seiner zweiten Form regulär. Einmal tritt im Zwischenspiel das aufsteigende Quartenmotiv auf, das wir oft bei Strungk finden. Mit dem chromatischen Teilmotiv des Thema werden begleitende Kontrapunkte zum Thema gebildet. Nach einer nicht sehr dichten Engführung, in welcher das Thema fünfmal in der ersten

[1]) Seiffert, a. a. O. p. 97.

[2]) Musikbeil. XXIII.

Form a, einmal nur in der umgekehrten auftritt, wird mit dem gleichen chromatischen Motiv in einem kurzen, freien und sehr feierlichen Ausklingen der Schluß dieses Satzes auf der Dominante von G erreicht. Der Mittelsatz steht im $^3/_2$-Takt. Das Hauptthema tritt in neuer Rhythmisierung auf, von nun an wird die Umkehrung nicht mehr verwandt. Aber ein zweites Thema tritt neu auf. Auch in diesem zweiten Teil finden wir wieder jene oben erwähnten chromatisch dahingleitenden Zwischenspieltakte. Die thematischen Einsätze werden dicht erst kurz vor dem Schluß, hier drängt das zweite Thema; und nach einer chromatisch absteigenden Linie im Sopran wird in h-dur, der dritten Stufe der Tonart, geschlossen. Nun folgt der kürzeste der drei Sätze: der Baß setzt in g-dur mit dem Hauptthema ein, neben ihm kommen zu mehr oder minder selbständiger Bedeutung das chromatisch absteigende Motiv und ein diatonisch absteigendes neues Motiv, ferner eines, das gleich zum ersten Baßeinsatz kontrapunktisch gebracht wird: auf einem langen Orgelpunkt auf D, über dem das chromatische Motiv ausdrucksvoll gesungen wird, und auf dem auch zwei enggeführte Einsätze des Hauptthemas sich ergeben, folgt ein Schlußorgelpunkt auf der Tonika. Auch dieses als Ganzes wie im Einzelnen bedeutende Ricercare hat einen vokalmäßigen und vortrefflichen Satz; jede Stimme ist gesanglich und selbständig geführt.

Alles in allem reihen diese Capricci und Ricercare Strungk unter die besten Orgel- und Klavierkomponisten seiner Zeit. Sein Schaffen in diesem Gebiet hat letzten Endes die Wurzeln in italienischer Orgelkunst mehr als in der Kunst des Vaters und der älteren von Sweelingk beeinflußten Norddeutschen. Über die Kunst Delphin Strucks sind wir durch Max Seiffert hinreichend orientiert[1]). Er lebte und schrieb „mitten in dem Kreis Sweelingkscher Kunstanschauungen"; „mit seinem Stil, seinen Formen, seinen Ausdrucksmitteln steht er ganz auf dem Boden der norddeutschen Orgelmusik, wie sie in den Werken Scheidts,

[1]) Allg. deutsche Biogr. Art. Delphin Str. — Allg. Mus.-Ztg. 1894, p. 614 ff.

Schildts und Scheidemanns vor uns lebt". Der jüngere Strungk wird durch die Vermittlung der Süddeutschen und Wiener, Frobergers wohl vor allem, die italienische Kunst studiert haben. Daneben hatte er aber auch, wie wir sahen, seine norddeutschen Zeitgenossen und deren Größten, Buxtehude, vor allem studiert. Daß Haendel wiederum unseres Meisters Werke studiert hat, dafür hatten wir schon ein Zeichen. Wir wissen aber auch, daß er in einem G. F. H. bezeichneten, 1698 datierten Codex unter Kopien von Werken von Komponisten des 17. Jahrhunderts auch solche von Nikolaus Adam Strungk gehabt hat, neben Zachau, Froberger, Krieger, Kerll, Albert, Ebner u. a. (Der Band war in England in Lady Rivers Besitz und ist nach deren Tode verschollen[1]). Des älteren Reutter Schaffen verlangt jetzt neue Betrachtung und Forschung, denn was von seinen Stücken jetzt noch im Neudruck übrig bleibt, hält, was Reife betrifft, keinen Vergleich mit Strungks Stücken aus.

* * *

Aus Strungks Kapellmeisterzeit in Dresden 1693—1697 stammt eine Sammlung „Les Aires avec les Flauts douces", die dem Prinzen Ludwig Rudolf von Braunschweig-Lüneburg gewidmet ist. „Flauts douces" heißt es in merkwürdiger Bildung. Nach Dommer[2]) ist Flûte douce identisch mit der „mittels eines Schnabels intonierten Flûte à bec (Block- oder Plochflöte)". Da es von dieser Gattung auch eine Baßflöte gab, so können wir annehmen, daß die „Aires", die in zwei Stimmheften in Violin- und Baßschlüssel notiert sind, für zwei Schnabelflöten bestimmt sind. Doch dürfte wohl ein Cembalo begleitet haben, trotzdem nur eine Baßstimme vorhanden ist. Wie man im 17. Jahrhundert Ballettsuiten auch „Arien" zu nennen pflegte[3]), so haben wir es auch bei diesen „Aires" mit einer suitenartigen Zusammenstellung zu tun. Und zwar scheint es sich um zwei Suiten zu handeln. Denn, wie es in der alten deutschen Orchestersuite

[1]) Grove, Lexikon, Art. „Zachau"; Chrysander, Haendel, I, 43.
[2]) Mus.-Lexikon 1865, p. 310.
[3]) Vgl. D. T. Oe. V, 2. p. VI.

üblich war, die Stücke einer Suite nicht nur durch gleiche Tonart sondern auch durch thematische Verwandtschaft zu verbinden, so finden wir auch bei unseren „Aires“ solche Gruppen von Tänzen: eine von vier, eine von fünf. Das letzte Stück steht gesondert, in c-moll. Der thematische Zusammenhang in den vier ersten, in d-moll stehenden, Stücken ist deutlicher als die der vier in g-moll stehenden, denen sich noch ein Stück in b-dur anschließt[1]). An Tanzformen finden wir „Entrée pour Dance“, Bourrée, Menuett, Sarabande und solche, die ganz allgemein nur Air genannt sind oder nur eine Tempobezeichnung tragen, wie es ähnlich auch bei Kusser vorkommt[2]). So wird die erste Suite eröffnet von einem „Allegro“, das genau wie Nr. 5 eine Entrée ist. Beide stehen im $^4/_4$- bezw. allabreve-Takt, ihr charakteristischer Rhythmus ist verwandt dem der Einleitungen französischer Ouvertüren, nur fehlt das „Grave“-Tempo derselben. Die Form dieser ersten Air ist die einer Dacapo-Arie. Ihr folgt eine unbenannte Air, die sich durch ihren Rhythmus mit häufigem Wechsel dieses $^6/_4$-Charakters in ein $^3/_2$-Metrum als Courante zu erkennen gibt. Die folgende Bourrée, deren Beginn im Baß imitiert wird, hat zweiteilige Liedform mit Repetition der einzelnen Teile. Sie steht im allabreve-Takt. Das eine Hauptcharakteristikum der Bourrée, „1 Viertel Auftakt“, finden wir hier, während die sonst „häufige Synkopierung des 2. oder 3. Viertels“[3]) fehlt. Der bei Lulli so häufige Tanz „Menuett“ beschließt diese Suite. Es hat den echten Menuettrhythmus und dreiteilige Liedform.

In der g-moll-„Suite“ haben die ersten beiden Stücke thematischen Zusammenhang, eine „Entrée“ und eine „Sarabande“. Erstere ist wie die in d-moll gebildet, sie hat ganz echten Marschcharakter. Die „Sarabande“ scheint nicht das ursprünglich übliche langsame Tempo zu haben, ihr Charakter ähnelt mehr der Courante; man muß sie sich wohl fließend vorgetragen denken, auch fehlt die für die

[1]) Musikbeil. XXIV.

[2]) S. Scholz, a. a. O. p. 93.

[3]) Riemann, Musiklexikon.

Sarabande charakteristische Betonung des zweiten Taktteils. Das beliebte chromatische Aufsteigen des Basses mit Sextakkorden und melodischem Aufschlag in die Quart in der Oberstimme gibt dem Stück etwas von dem Schwärmerischen, das gesungene Sarabanden gern haben. Metrisch finden sich bei Lulli häufig vorkommende Verschiebungen. Die nächsten beiden Stücke tragen nur Tempobezeichnungen: Allegro und „Fort vîte". Ersteres zeichnet sich durch hübsche Imitation im Baß aus, beide stehen in dreiteiligem Takt und könnten als Menuetts bezeichnet werden. Das interessanteste Stück der Sammlung ist die nun folgende „Air" in b-dur mit der Tempobezeichnung „Viste". Es steht im $^4/_4$-Takt, und die Melodie beginnt gleichlautend mit der bekannten des zweiten Teiles des „Großvaterliedes", freilich wird sie dann frei weitergeführt. Es ist das jener rasche Springtanz im $^2/_4$-Takt, zu dem der Text gesungen wird „mit mir und dir ins Federbett, mit mir und dir ins Stroh". Böhme[1]) sagt, daß „Text und Melodie bis ins 17. Jahrhundert" sich verfolgen lassen. Zu Strungks Zeit muß der Tanz schon populär gewesen sein. Wir sehen ihn hier in der Kunstmusik zitiert, schon lange vor der klassischen Anspielung auf das Lied in S. Bachs Bauernkantate (1740). Den Schluß der Sammlung macht ein „Air" im allabreve-Takt (c-moll), das in seinem Stil dem der Entrées gleichkommt. Wiederum finden wir eine lullische fünftaktige Periode. Was das Stück auszeichnet, ist die schön geführte melodische Linie.

Das Ganze zeigt, wie sehr Strungk, der in der „Antiope" ein echter Venezianer ist, den französischen Stil in sich aufgenommen hat. Er hatte ja in Hannover, wenn nicht schon in Celle, innige Bekanntschaft mit der französischen Instrumentalmusik geschlossen, was ihn dazu befähigte, in Dresden eine „französische Musik" zu formieren. Der Zweck dieser kleinen Suiten für die ungewöhnliche Besetzung von zwei Flöten dürfte wohl der gewesen sein, Übungsstoff für die Flöte zu schaffen. Möglicherweise sind es Tänze aus Dresdener Balletten, die der Meister

[1]) Gesch. d. Tanzes in Deutschland, p. 184 f.

zusammengestellt hat, wie wir ähnlich zur Benutzung beim Musikunterricht am hannoverschen Hof kleine Übertragungen für Flöte aus lullischen Opern kennen.

* * *

Wir haben Nicolaus Adam Strungks Schaffen betrachtet. In den verschiedensten Formen und Gattungen hat er Schönes geleistet, kein Führer, aber ein fruchtbarer und dabei ernster und gediegener Meister.

Nach dem, was heute von seinen Werken vorliegt, macht er als Instrumentalkomponist, in seiner Klavier- und Orgelmusik, den besten Eindruck. Das sind meisterhaft gearbeitete und gehaltvolle Werke, die ihn neben die Besten reihen. Möglich, daß er auf seinem eigentlichsten Feld, in der Violinmusik, noch mehr geleistet hat.

Auch in der dramatischen Musik sind wir, was seine historische Bedeutung betrifft, auf Vermutungen angewiesen. Daß er in Instrumentalmusik und „im heutigen Kirchenstyl", wie Mattheson sagt, bedeutend war, können wir jetzt noch erkennen, im übrigen müssen wir Mattheson vertrauen, der von Strungk meldet, daß er „auch im oratorischen und dramatischen herrliche Proben abgeleget hat".

Bibliographie.

I. Datierte und datierbare Werke.

[Die nach der Untersuchung wahrscheinlich Nicolaus Adam Strungk **nicht** zukommenden Werke in eckigen Klammern.]

1665	1. Sonata a 6 viol di Nicola Adam Strunck. GD. / 1665. (Besetzung: Violino 1, 2; Alto; Viola de Brazzo 1, 2; Violon; Basso Continuo, 7 Stimmhefte.) Ms.	Upsala, Univ.-Bibl., Caps. 8:26.
1671	2. [Leucoleons Galamelite oder allerhand keusche Lust- und Liebeslieder mit neuen, auff eine sonderliche Art gesetzten Melodeyen. Frankfurt am Mayn, In verlag Thomas Heinrich Hauensteins, Buchhändl. in Hannover und Hildesheim, Druckts Joh. Görlin.] Jahreszahl fortgeschnitten, zu ergänzen nach Neumeister dissertatio de poetis germanicis, 1695, p. 84. Vorrede nennt als Komponisten: Strunck (ohne Vornamen).	Hamburg, Stadtbibliothek.
1678	3. Capriccio della Chiave G♭ dall N: A: Strunck. Fatto il 20 X br: 78. Ms.	New Haven (Connecticut), Yale College, Lowell Mason Library. Codex E. B. 1688. Wien, k. k. Hofbibl. Ms. 18731. Gedruckt in D. T. Oe. XIII, 2, p. 67ff., als von G. Reutter d. Ält.
1681	4. Capriccio della Chiave A. N. A. Strungk. Il 20 Jan: ao 1681. Ms.	New Haven, Lowell Mason Library, a. a. O. Wien, k. k. Hofbibl. Ms. 18731. Gedruckt in D. T. Oe. XIII, 2, p. 70ff. (vgl. oben Nr. 3).
1683	5. Ricercar di G: ♮ dall N: A: Strungk. Fatto il 29 Julij ao 1683. Ms.	New Haven, a. a. O. Wien, k. k. Hofbibl. Ms. 18731. Gedruckt in D. T. Oe. XIII, 2, p. 89ff. (vgl. oben Nr. 3).

1683	6. Capriccio della Chiave F dall N: A: Strungk. Fatto il 4 Aug: 1683. Ms.	New Haven, a. a. O. Wien, Hofbibl. Ms. 18731. Gedruckt in D. T. Oe. XIII, 2, p. 60ff. (vgl. Nr. 3).
1683	7. Capriccio del. Chiave E: dall N: A: Strunck. Fatto il 7 Aug: 1683. Ms.	New Haven, a. a. O. Wien, Hofbibl. Ms. 18731. Gedruckt in D. T. Oe. XIII, 2, p. 64ff. (vgl. Nr. 3).
1684	8. Capriccio sopra il Corale „Ich danck dir schon durch deinen Sohn, Herr Gott pp.", dall N. A. Strunck ao 1684. d. 31 Martij. Ms.	New Haven, a. a. O. Wien, Hofbibl. Ms. 18731. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 135. Ms. c. acc. 4107. Königsberg, Univ.-Bibl. Cod. Ms. Gotth. 15839. Samml. Walther, Ms. 499. Gedruckt in D. T. Oe. XIII, 2, p. 74ff. (vgl. Nr. 3).
1684	9. Ein Hundert Auserlesene ARIEN Zweyer hamburgischen OPEREN, [SEMIRAMIS u.] ESTHER, Mit beygefügten Ritornellen, In Verlegung Georg Rebenleins, Bey welchem sie zu finden. Hamburg 1684. (Nur Basso erhalten.)	Königsberg, Kgl. Univ.-Bibl. Gottholdsche Samml.
1685	10. Ein Hundert Auserlesene ARIEN Mit beygefügten Ritornellen, Darinnen erbauliche Moralia, Für Hohe und Niedrige, auff Lust- und Traurige Fälle, nachdencklich vorgestellet werden. Hamburg. Gedruckt durch Georg Rebenlein, Im Jahr 1685. (Nur Singstimme erhalten.)	Berlin, Kgl. Bibl.
1685	11. Ricercar Sopra la Morte della mia carissima Madre Catharina Maria Stubenrauen Morsa à Brunsviga il 28 Augusto ao 1685. Venet: il 20 di Decemb: 1685 N. A. Strungk. Ms. (Vgl. Walther, Mus. Lexikon, Art. Strungk.)	New Haven (Connecticut) Yale College, Lowell Mason Library, Codex E. B. 1688.
1686	12. Capriccio 1 mi Tuoni di Signore N: A: Strunck. Vienna il 8 Julij ao 1686. Ms.	Ebenda.

1689	13. L'Antiope, rappresentata nel Teatro del Sermo Elettore di Sassoa, L'Anno MDCL — XXXIX. Ms. (Partitur; nach der Vorrede des Textes von Stefano Pallavicini ist die Oper von Carlo Pallavicini begonnen, von Strungk vollendet.)	Dresden, Kgl. Öff. Bibl.
1691	14. Nicolai Adami Strunckels Churf. Vice-Capm. Musikal. Übung auf der Violin und Viola da gamba, sowohl zur Ehre Gottes als menschlicher Ergötzlichkeit, bestehend in etlichen Sonaten über die Festgesänge, dann auch etliche Ciaconen m. 2 Violinen. Dresden im Verl. des Authoris, Frankf. zu finden bey Joh. Theodor Boetius. (Vgl. Göhler, Verzeichniß der . . 1664—1759 angezeigten Musikalien, Leipzig 1902. M. 1519.)	Nicht auffindbar.
ca. 1692 1697	15. Les Aires avec Les Flauts [!] douces pour Son Altesse Serenm. Monseigneur le Prince Ludwig Rudolf Duc de Bruns. e Luneburg. fait par Nic: Ada: Strungk Maistre de la Chapelle a Dresda. Ms. (2 Stimmhefte.)	Wolfenbüttel, Herz. Bibl. (S. Vogel, Die Handschriften nebst d. älteren Druckwerken d. Musikabteilung d. Herz. Bibl. zu Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 1890, p. 45.

II. Undatierbare Werke.

16. Sonata a 3. 2 Violini é Viola da gamba di J. [!] Adam Strunck. (Violino 1mo, Violino 2do, Viola da gamba, 2 Continuo-Stimmen.) Ms.	Upsala, Univ.-Bibl. Caps. 8, 25.
17. Capriccio Chiave A dall N: A: Strunck. Ms.	New Haven (Connecticut), Yale College, Lowell Mason Library, Codex E. B. 1688. Wien, k. k. Hofbibl. Ms. 18731. Gedruckt in D. T. Oe. XIII, 2, p. 70ff. (vgl. Nr. 3).
18. Laudate pueri. Tenor, 2 Violinen, Continuo. Partitur. Ms. (Aufschrift mit Rotstift: N. A. Strunck.)	Berlin, Kgl. Bibl. M. Ms. 20600, St. 12.
19. Christus resurgens. Partitur: Sopran, Tenor, Baß, 2 Violinen, Baß, Contin. (Aufschrift: Strunck.) Ms.	Berlin, Kgl. Bibl. M. Ms. 20600, St. 13. Abschrift: Dresden, Kgl. Bibl.

20.	Dixit Dominus, à 20 ou 22. 4 Viol. Fag. 2. Corn. 3 Tromb. 6 Voc. in Cont. C. C. A T. T. B. 6 in Rip. C. C. A. T. T. B. (g-dur.)	Nicht auffindbar, war vorhanden in Lüneburg, Chor-Bibl. d. Michaelisschule (vgl. Seiffert, I. M. G. S. IX, p. 618 ff.).
21.	Ich ruff zu Dir. Canto solo, 4 Instrumenti. N. A. Strunck. Ms. Canto und Continuo in Partitur erhalten. (Im Inhaltsverzeichnis der Sammlung, in dem das Stück Nr. 27 ist, steht als Komponist angegeben: „Nicolaus Adam Strunck [Organist an der Magnuskirche in Braunschweig]“ [sic].)	Wolfenbüttel, Herz. Bibl. (vgl. Vogel, a. a. O., p. 45). War vorhanden in Lüneburg, Chorbibl. d. Michaelissch. Nr. 454 (vgl. Seiffert, a. a. O.) Abschrift: Dresden, Kgl. Bibl.
22.	Nun treten wir ins neue Jahr. Partitur: Cantus, Alt, Tenor, Baß, 2 Violinen, 2 Violen, Continuo. Ms. (Aufschrift: „J. N. S.“ [?] „Strunck“.)	Berlin, Kgl. Bibl. M. Ms. 20600, St. 14. War vorhanden in Lüneburg, Chorbibl. d. Michaelisschule (vgl. Seiffert, a. a. O.) Abschrift: Dresden, Kgl. Bibl.
23.	Höre mein Volck. Ms. Partitur: 2 Alte, Baß, 2 Violinen, 2 Violen, Continuo. (Aufschrift: „Strunck“.)	Berlin, Kgl. Bibl. M. Ms. 20600, St. 15. Abschrift: Dresden, Kgl. Bibl.
24.	Siehe meine (Freundin) à 5 Voci. C. C. A. T. B. con 2 Violini, 2 Violette, et Fagotto con il Basso Continuo di Strunk. Ms. Partitur.	Berlin, Kgl. Bibl. M. Ms. 20600, St. 16. Abschrift: Dresden, Kgl. Bibl.
25.	Diese sindts die kommen sindt aus, à 4. C. A. T. B. (d-dur.)	Nicht auffindbar, war vorhanden in Lüneburg, Chorbiblioth. d. Michaelisschule (vgl. Seiffert, a. a. O.)

III. Textbücher.

[Die **sicher** von Nicolaus Adam Strungk komponierten sind fett gedruckt, die wahrscheinlich **nicht** von ihm komponierten in eckigen Klammern.]

Jahr	Aufführungsort	Titel	Dichter	Fundort
1678	Hamburg	1. Der glücklich steigende Sejanus, vorgestellet in einem Sing-Spiel.	A. d. Italien. des Minati von Richter.	Hamburg (Stadtbibl.) Opern-S. A. I. „ „ B. I. Berlin, Kgl. Bibl. T. 3020, 1. Weimar, Großh. Bibl.

Jahr	Aufführungsort	Titel	Dichter	Fundort
1678	Hamburg	2. Der unglücklich-fallende Sejanus, vorgestellet in einem Sing-Spiel.	A. d. Italien. des Minati von Richter.	Hamburg (Stadtbibl.) Opern-S. A. I. „ „ B. I. Berlin, Kgl. Bibl. T. 3020, 1. Weimar, Großh. Bibl. Hannover, Kgl. Bibl. (varia s. a.)
1680	„	3. **Die Liebreiche, durch Tugend und Schönheit Erhöhete Esther,** In einem Sing-Spiel vorgestellet.	Köler.	Hamburg, Opern-S. A. I. „ „ A. XXI. Berlin, a. a. O. Hannover, Kgl. Bibl. (varia s. a.) Weimar, a. a. O.
1680	„	4. **Doris** oder Der Königliche Sclave, in einem Sing-Spiel vorgestellet.	A. d. Italien. von Förtsch	Hamburg, Opern-S. A. I. Berlin, a. a. O. Weimar, a. a. O.
1680	„	5. Die drey Töchter Cecrops, in einem Singspiel vorgestellet.	Aurora von Königsmarck.	Ebenda.
1680	„	6. **Alceste,** in einem Singespiel vorgestellet.	A. d. Französ. d. Quinault von Förtsch.	Hamburg, Opern-S. A. XXI. „ „ B. I. Weimar, a. a. O.
	„	6a. Alceste. Dritter Druck.	„	Hamburg, Opern-S. A. I. Berlin, a. a. O.
1683	„	7. **Theseus,** aus dem Frantzösischen ins Teutsche übersetzet. In die Music gebracht von N. A. Struncken.	A. d. Frantzös. d. Quinault von Lukas v. Bostel.	Hamburg, Opern-S. A. II. Berlin, Kgl. Bibl. T. 3020, 2 Weimar, a. a. O.
1683	„	8. [Semiramis, die Aller-Erste Regierende Königin.]	Köler.	Hamburg, Opern-S. A. II. Berlin, a. a. O. Weimar, a. a. O.
1683	„	9. **Floretto.**	Nach Christian Weise, „Die Triumphirende Keuschheit“.	Hamburg, Opern-S. A. II. Berlin, a. a. O. Weimar, a. a. O.

Jahr	Aufführungsort	Titel	Dichter	Fundort
1689	Dresden	10. **L'Antiope,** Drama per Musica, da rappresentarsi, nel teatro del Sermo Elettor. di Sassonia l'Anno MDCLXXXIX di Stefano Pallavicini, Poeta della medesima Altezza. (Von Carlo Pallavicini begonnen, Strungk vollendet.)	Stefano Pallavicini.	Dresden, Kgl. Bibl.
1693	Hamburg	11. **Alceste,** in einem Sing-Spiel vorgestellet.	A. d. Französ. d. Quinault von Förtsch.	Hamburg, Opern-S. B. I.
1693 Oster-Messe	Leipzig	12. **Alceste,** in einer Opera mit Chur-Fürstl. Sächs. gnädigst. Verwilligung auff dem neuerbauten Schau-Platze zu Leipzig in der Oster-Messe des 1693. Jahres vorzustellen.	N. d. Italien. d. Aurelio Aureli von Paul Thiemich.	Hamburg, Leipz. Opern-Bücher, Vol. I.
1693 Mich.-Messe	„	13. **Nero,** in einer Opera mit Chur-Fürstl. Sächs. gnädigster Verwilligung auff dem neuen Schau-Platze zu Leipzig in der Michaelis-Messe 1693 vorgestellet.	N. d. Italien. d. Giul. Cesare Corradi.	Hamburg, ebenda. Berlin, Kgl. Bibl. T. 3020, 1, 15.
1694 Neujahr-Messe	„	14. Syrinx.	?	?
1694 Mich.-Messe	„	15. Julius Caesar.	?	?
1695 Neujahr-Messe	„	16. Die Schäfferinne Cloris.	?	?
1695 Oster-Messe	„	17. Atalanta oder die verirten Liebhaber.	?	Dresden, Kgl. Bibl.
1695 Mich.-Messe	„	18. Rosalinda, in einer Opera mit Chur-Fürstlich Sächs. Gnädigster Verwilligung, Auff dem Leipziger Theatro, In der Michaelis-Messe 1695 vorzustellen. Gedruckt im Jahr 1695.	A. d. Italien. d. Ant. Marchi.	Hamburg, Leipz. Opern-Bücher, Vol. I.
1695	„	19. Chloris. (Vgl. Nr. 16.)	?	?

Jahr	Aufführungsort	Titel	Dichter	Fundort
1695	Danzig	20. Nero, in einer Opera oder Sing-Spiel Ehemalen in Leipzig, vorgestellet. (Von Val. Meder, mit Benutzung Strungkscher Melodien.) (Vgl. Nr. 13.)	N. d. Italien. d: Corradi.	Danzig, Stadtbibl. (vgl. Viertelj. f. M. VII, p. 45).
1696 Neujahr-Messe	Leipzig	21. Jupiter und Alkmene.	?	?
1696 Oster-Messe	„	22. Phocas, in einer Opera mit Churf. Sächsischer gnädigster Verwilligung in der Oster-Messe an. 1696 auf dem Leipziger Schauplatze vorgestellet. Gedruckt im Jahr 1696.	N. d Italien. von C. L. B. (= Carl Ludwig Boxberg)	Hamburg, Leipz. Opern-Bücher, Vol. I.
1696 Mich.-Messe	„	23. Pyrrhus und Demetrius.	?	?
1697 Neujahr-Messe	„	24. [Orion.]	[C. L. Boxberg?]	?
1697 Oster-Messe	„	25. Zenobia wurde mit Churfürstl. Sächsischer Gnädigster Verwilligung auff dem Leipziger Schau-Platze in der Oster-Messe an. 1697 in einer Opera vorgestellet.	?	Hamburg, Leipz. Opern-Bücher, Vol. I.
1697 Mich.-Messe	„	26. Circe.	?	?
1697	„	27. Der geliebte Adonis. (Vgl.: „Adonis. Wurde mit Ihro Königl. Majestät und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen allergnädigster Verwilligung auf dem Leipziger Schau-Platze in der Oster-Messe 1708 vorgestellet in einer Opera.)	Nach Postel	Weimar, Großh. Bibl. 0,8 : 79.
1698 Neujahr-Messe	„	28. Berenice.	?	?

Jahr	Aufführungsort		Titel	Dichter	Fundort
1698 Oster-Messe	Leipzig	29.	Alexander Magnus. Wurde mit Kön. Maj. in Pohlen und Chur-Sächsischer allergnädigster Verwilligung in einer Opera auff dem Leipziger Schauplatze in der Oster-Messe vorgestellet. Im Jahr 1698.	N. d. Italien.	Weimar, Großh. Bibl. 0,8 : 9.
1698 Mich.-Messe	,,	30.	Scipio und Hannibal wurden mit Königl. Majestät in Pohlen und Chur-Sächsischer Allergnädigster Vergünstigung in einer Opera auff dem Leipziger Schau-Platze in der Michael-Messe An. 1698 vorgestellet.	C.[arl] L.[udwig] B.[oxberg].	Hamburg, Leipz. Opern-Bücher, Vol. I.
1699 Oster-Messe	,,	31.	Agrippina in einer Opera mit Königl. Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen allergnädigster Verwilligung auff dem Leipziger Theatro, anno 1699 vorzustellen.	C.[arl] L. B.[oxberg.]	Hamburg, Leipz. Opern-Bücher, Vol. I. Weimar, Großh. Bibl. 0,8 : 6. Berlin, Kgl. Bibl. T. 3020, 1, 16. Wolfenbüttel, Herz. Bibl. Dresden, Kgl. Bibl.
1699 Mich.-Messe	,,	32.	Ixion.	?	?
1699 Mich.-Messe	,,	33.	Circe. (Vgl. Nr. 26.)	?	?
1700 Neu-jahr-Messe	,,	34.	Mit Königlicher Majestät in Pohlen und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Allergnädigst. Verwilligung wurde Erechtheus in der Neu-Jahrs-Messe anno 1700auff dem Leipziger Schau-Platze in einer Opera vorgestellet.	C.[arl] L. B.[oxberg.]	Hamburg, Leipz. Opern-Bücher, Vol. I.

Anm. Die in diesem Verzeichnis als noch nicht aufgefunden gekennzeichneten Textbücher sind zum größten Teil in Dresden, Kgl. Bibl., befindlich, in deren literarischer Abteilung Dr. Gustav Friedrich Schmidt sie gefunden hat. Die Textbücher standen mir nicht zur Verfügung, da Dr. Schmidt darüber eine eigene Veröffentlichung plant.

IV. Fälschlich Strungk zugeschrieben.

„19 Duetti da camera“ (Dresden, Kgl. Privat-Bibl.). (Vgl. Eitner, Quellenlexikon, Art. Strungk; Zelle, a. a. O., p. 14.)
Sind von C. P. Grua. (Vgl. Fürstenau, a. a. O., p. 315.)

V. Werke von Delphin Strunck.

1. Surrexit Pastor bonus Orl. d. Laßo Coll. Delphin Strunck. Ms.	Lüneburg, Stadtarchiv, Orgeltabulaturbuch H. Baltzer-Wedemann.
2. Tibi laus tibi gloria. Auff 2 Clavier D. S. Ms.	Lüneburg, a. a. O.
3. Ab voc: Verbum caro factum est. D: Strunck Collor.	Lüneburg, a. a. O.
4. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt. Auff 2 Clavier Delphin Strunck. Ms.	Lüneburg, a. a. O. Gedr. in Allg. Mus.-Ztg. 1894, Nr. 47. (Nur Anfang.)
5. Toccata ad Manuale duplex Delph: Strunck. Ms.	Lüneburg, a. a. O.
6. Magnificat noni toni. Meine Sehl erhebet den Herrn. D. Strunck. Ms.	Lüneburg, a. a. O. Gedr. (die erste von drei Strophen) in Straube, Choralvorspiele alter Meister, p. 127 ff.
7. Laß mich dein sein und bleiben.	Gedr. bei A. G. Ritter, Zur Gesch. d. Orgelspiels im 14.-18. Jahrh. Beisp. 124, als „Herzlich tut mich verlangen“, bei Seiffert Allg. Mus. Ztg. 1894, Nr. 47. (Vorlage nicht auffindbar.)
8. Musicalischer Glückwünschender Zuruff alß der Durchlauchtigster Fürst und Herr Rudolphus Augustus Hertzog zu Braunsweig und Lüneburg in dero Erbhuldigungs Stadt Braunsweig den Gottesdienst in der Kirchen zum Brüdern erstesmahls beigewohnt, hertzwolmeinendlich abgefaßet und Sein. Fürstl. Durchl. in seiner Kirchen Music unterthänigst vorgestellet und praesentiret von Ihrer Fürstl. Durchl. Unterthänigsten Gehorsambsten Diener Delphin Strunck. Org. zu St. Marten in Braunsweig daselbst. Ms. 10 Instrumental-, 5 Vocal-Stimmen. Sopr. I, II; Alt; Tenore; Basso; 4 Tromba; 1. und 2. Viol. vel Cornetto I u. II; Trombone I u. II; overo Viola (Brazia) I u. II; Basso Trombone; Continuo.	Wolfenbüttel, Herz. Bibl.

Anhang.

I.

Celler Hofkapelle 1634—1667
nach Kammerrechnungen Celle, Staatsarchiv Hannover.

	„Besoldung“:	Taler
1634 Ostern	1. Lautenista Johan Rodewaldt	15
	2. Instrumentista Hermann Kauffmann	$7^1/_2$
	3. Diskantista Jürg Lammers	5
	Wegen der Capellen Sengerey[1])	10
	4. Violista Lorens Leliuss	10
	5. Bassista Hanss Balzer	$12^1/_2$
	6. Bassista vocalis Joachimus Mechlin	$12^1/_2$
	7. Hofforganista Delphin Strungk	$37^1/_2$
1635	8. Stadtorganist, 1634 ohne Namen, 1635: Rittershaus. Die Musikanten bekommen Geld für Hofkleidung und Kost, Strungk nicht.	
1639/40	[3.] Capelmeister Geörg Lammers.	
	9. Hoforganista Melchior Woltman, gest. geg. Ostern 42.	
	[2.] Stadtorganista Hermann Kauffmann, gest. 42.	
	10. Dem gegen Ostern 42 gestorbenen Woltman folgt Lambertis Schwiegersohn: Michael Grimmius.	
	11. Kauffmann folgt Joachim Bitke (Bitho, Bitkow).	
1648/49 Ostern	„Musicanten und bey der Vocal und Intrumental Music bediente.“	
	[3.] Capellensenger Geörg Lammers.	
	[10.] Hoforganista Michael Grimmius.	
	[11.] Stadtorganista Joachim Bitke.	
	12. Lautenista Johan Rodewaldt.	
	13. Musicant Samuel Küehnell (Künell, Bogislav Kühnel).	
	14. Dem dritten Musicanten Christian Reinholtt.	
1650/51	[10.] Grimmius stirbt.	
	[12.[Rodewaldt fehlt.	
	Neu:	
	15. Dem neu angenommenen Hofforganisten Albrecht Schopen, Bestallg. 16. Febr. 1651.	
	16. Musicant[2]) Ernst Abell.	
	17. Musicant Dietrich Stieffel (seit Ostern 1650).	

[1]) 1637: J. Lamberts, wegen der Capellmeisterey 10 Taler.
[2]) 1654/55 Violist.

1654/55	Es fehlt: Nr. 13. **Neu:** 18. Tanzmeister de Bruel (= Breul). [14.] Christian Reinholdt hier = Reinwaldt.
1655/56	Es fehlt Nr. 15. An seiner Stelle: 19. Wolff Wessnitzer, Hoforganist. 20. Ambrosius Scharle. 21. Musicanten Junge Ulrich Stieffel.
1656/57	Es fehlen Nr. 16, 17. **Neu:** 22. Dietrich Becker.
1657/58	**Neu:** 23. Musicant Nathanael Kinger, „ist gestorben". 24. Capellen Knabe August Friedrich Lütken.
1658/59	**Neu:** 25. Hieronymus Reinwaldt. Capellen Knabe Franz Kauffmann.
1659/60	3. 19. 21. 11. 18. 14. 20. 22. 25. **Neu:** 26. Capellenknabe Joachim Lobvogel. 27. „ Caspar Jacob Ermisch.
1660/61	**Neu:** 28. Capellknabe Jürgen Gehrling. 29. Musicant Nic. Adam Strunck. [24.] wird „Musicant". 30. Musicus Johann Kienhausen ($^1/_4$ Jahr). [3.] Georg Lamberti stirbt, **neu:**
1661/62	31. dessen „Successor" Hofkantor Hickethier. 32. Stephan Ringk.
1663/64	**Neu:** 33. Tanzmeister Paschal Beuce.
1664/65	Rechnung fehlt.
Mich. 65 bis Trin. 66	Bis 26. Oktober: Strungk, Hickethier, Wessnitzer, Bitke.
Trin. 66 bis 1667	„Fremder Ausquitierung": 34. Hoforganist Josephus Gallici „Geistliche u. Kirchen Diener bei Hof" Hickethier, Wessnitzer.

	„Frantzösische Musicanten“ halbjährig	Taler
Trin. 66 bis 1667	35. Philipp la Vigne	200
	36. Claude Pecour	56
	37. Thomas la Selle	56
	38. François Rabau	56
	39. Jean Jacques Favier	56
	40. Wilm Josse (Wilhelm Jobst)	56
	41. René des Vignes	56

II.

Braunschweig: Kirchenbuchamt: Kirchenbuch St. Martini.

Baptizati:

1. 1640: den 15. 9br.
   Nicolaus Adam, Delphini Struncks Organici Mart: filius, die Gefattern sindt: Chr. Nicolaus Firnekrantz pastor Mart:, Johan: Brandes im Sack, Undt des hochgelarten H: D: petri Duckermans eheliche Hausfraw.
2. 1643: am 3. May.
   Clara Maria, Delphini Strungks Organisten zu S. Martin filia, Gevattern H. Doctor johannes Camman Syndicus, Gertrudt Wageners, und Anna Hornburgers anton Strophen uxor. [?]
3. 1645: am 23. Februarij.
   Anna Margareta, Delphini Struncks organisten zu S. Martin filia, die Gevathern wahren der H. Capelmeister Hinricus Sagittarius, Anna Martens H. M. Johannis Callenij Haußfraw und H. Andreas Kräm.
4. 1653: December: Am 28. huius.
   Christian Friderich Delphin Struncks Filius, die Gefatters wahren H. G. Andreas Paul . . [?] D. Friderici Spieß Fraw und H. Secret: Johannes Kamps.

III.

(Braunschweig, Kirchenbuchamt. Kirchenbuch St. Martini. 1650, d. 18. Augusti):

„Folgende Gesänge sind bey deß figural und choral gesungen
missa super iubilate Ioanelli
Frewet euch mit Jerusalem Grimmii
Wir glauben all an einen Gott choraliter

Nach d. Predigt
Nun lob mein seel choral. cum organo
Alß wolt unß Gott gnädig sey in coro Grimmii
Jesuß Christus Unser Heyland Erhalt uns cum collecta pro pace
A meridie
Singet dem Herrn Grimmii
Herr Gott dich loben wir cum organo
Erhalt unß Herr —“.

IV.

(Braunschweig Stadtarchiv. Coll. Sack. „Musik".)

„Mobilia in d. Haußstuben 1653 [?].

Sechs geschriebene Nohtenbücher Paduanen von Johann Vierdanck, Nicolao Bleyer, Georgio Zubern u. Andreas Hammerschmieden componirt.

Northensische Concerten, Johann Schoppen u. L. Andr. Hammerschmieds Paduanen

Madrigal. Leonis Hasleri, Kirchen Gesänge Walliseri, Teutscher Concerten Heinrich Schützen opus Decimum.

Fünf Geschriebene Notenbücher welche M. Joachim S.*) von Ernst Jahn bekommen.

Melchior Borchgrevinckes Madrigal".

V.

(Braunschweig, Stadtarchiv. *145.)

„An Seiner Hoch Edl: Magnif. den Herrn Cantzlär Probsten

Unterdienstl. Memoriahl.

Hoch Edler Gestreng Vester und hochgelahrter Insonders hochzuehrender Herr Cantzlär hochgeneigter Gönner und mächtiger Beforderer,

Ew. Hoch Edl. Magnif. Gestr: und Herl: sind meine gehorsahme Dienste jeder Zeit bevor, und geruhen dieselbe sich Klagend fürtragen zulassen was maßen der jüngst resignirter Vorsteher hiesiger St. Martini Kirche, Herr Geckman, Mir abermahlen meine Besoldung seither Johannis ao 82 nicht außgezahlet, so daß Künfftige Johannis nun anderweit 4 quartals restiren, unerachtend wo Ich eine so lange Zeit ohne Besoldung mich erhalten könne.

Alß ja nun ein solches wieder alle Billigkeit, ja wieder Gott und sein Wort, daß ein Kirchen Diener, der so viele Jahre Gott zu Ehren, und mit jedermans guter vergnügung auffgewartet, in seinem Alter also soll belohnet werden, daß Er um sein wollverdientes Lohn jederzeit nachlauffen, bitten, ja fast betteln, wo nicht gar crepiren muß, da doch die Kirche noch Mittel genug, mich das Meinige zuentrichten, wann nur das viele unnöthige Bawen also eingestellet, in ferneren Betracht, Ich anders Keine Mittel alß diese meine gage Zu meiner Erhaltung habe. Gelanget demnach an Ew. Hoch Edl: Magnif. Gestr. und Herl: mein gantzgehorsahmes hochgemüßigtes Suchen und Bitten, dieselbe geruhen, dero Bekanten Dexterität so woll, alß Gütigkeit nach, mir so hochgeneigt Zuerscheinen, und wieder diejenigen, so der Kirche schuldig, und nicht in Güte zahlen wollen, die Execution ohnschwer also erkennen, und ergehen zulassen, damit endlich zu den Meinigen gelangen, auch ferner den großgl. Anstalt zu verfügen, damit, gleich anderen Bedienten, Ich von hiesiger Müntze mein salarium erhalten, oder wenigstens mit Ihnen alterniren

*) Von Sack an den Rand geschrieben: „M. Joachim Nieburs Music Meister".

mögte. Solch hohe Gunst und Wilfahrung und Ew. Hoch Edl. Magnif: Gestr: und Herl: hinwieder zu verdienen, werde mir äuserstesfleißes angelegen seyn lassen, der Ich ohne dehm bin und mit gehorsahmen Respect verharre

Ew. Hoch Edl. Magnif: gestr: und herl:

Braunschweig: den 5 May ao 1683

unterdienstwilligster Gehorsahmer Diener
Delphin Strunck Organ. St. Marten."

VI.

(Braunschweig, Stadtarchiv. Organistenbestallung 15 a.)

„Anno 1684 den 14. Martij Ist der Organista Christian Friderich Strunck zu St. Andreae begraben . . . . ."

* * *

(Kirchenbuch St. Martini.)

„Anno 1685. September. Am 2. huius H. Delphin Struncks Fraw abends beygesetzet auff S. Martin Kirchhoff".

VII.

„Anno 1694 October. Am 12. huius Delphin Strunck organist an dieser Kirche auff S. Martin Kirchhoff beygesetzet."

VIII.

(Staatsarchiv Hannover. Celle Br. Arch. Des. 44, III A, Nr. 23, Fol. 35.)

„Unterdienstliches hochgemüßigtes Memoriahl.

Hoch Edler, Gestrenger, Vester und hochgelahrter Insonders hochgeneigter Patron und mächtiger Beföhrderer.

Ew. Hoch Edl. Magnif. Gestr. und Herl. mit diesem unterdienstlichen Memoriahl zu behelligen, kan nicht entübriget seyn, aldieweil Ich denn fast vor ein Jahr auff Befehl ser^{mi} Illustri: meines gnädigsten Fürsten und H. auch zugleich auff Ew. Hoch Edl. Magnif. Gestr. und Herl. hochgönstige Bewilligung / August Lüdkens, anitzo Ihre Durchl. bestalten respective Musicanten, alhie ein Jahr lang in der Music ferners zu unterrichten schuldigster maßen angenommen, auch binnen solcher fast iähriger Frist meines theils demselben gebührender Schuldigkeit nach trew fleisig unterwiesen, Er auch soviel als möglich gefaßet, und zu merklicher und beßerer Fortsetzung seiner profeßion solches geuebet und angewandt.

Weil ich dann nun ohnlengst in etwas in schulden gerathen und zu schuldiger Auszahlung so sehr und offt angestrenget, daß Ich mich ohne Ew. Magnif. Gestr. und Herl. höchgeneigten Hülffe nicht lenger zu schützen weiß. Alß gelanget an Ew. Hoch Edl. Magnif. Gestr. und Herl. mein unterdienst-

liches Suchen und Bitten, daß dieselbe dieses mein hochgemüßigtes Memoriahl in keinen übeln zu vermercken hochgönstig geruhen, und als mein hochgeneigter patron zu meinen wolverdienten Lohn mich verhelffen wollen, Im wiedrigen Fall da die lehrgelder so balt nicht erfolgen könten, bitte E. Hoch Edl. Magnif. Gestr. und Herl. unterdienst gehorsahmest, daß dieselbe die hochgönstige Verordnung, meine auff zukünfftigen Johannistag betagten Besoldung 55 Thlr. anitzo zu haben mir ietz höchgeneigt widerfahren laßen.

Solches habe auff Ew. Hoch Edl. Magnif. Gestr. und Herl. iüngsthin ertheilten mündlichen Befehl nochmahls schuldigstermaßen hinterbringen wollen, und bin solche hochgönstige Gunst mit meinen schuldig-gehorsambsten Diensten zu demeriren höchstgeflißen, damit Ich in der That erweisen könte, daß Ich bin und verbleibe

Ew. Hochedl. Magnif. Gestr. und Herl.
unterdienst gehorsambster
Nicolaus Adamus Strungk, Mapprio.“

Zell den 4 May Ao 1661.

IX.

(Staatsarchiv Hannover. Celle Br. Arch. Des. 44, III A., Nr. 23, Fol. 38.)

„Unterdienstgehorsahmes Memoriahl“.

19. 9bris ao 1661.

Weil E. Magnif. so offt zu überlauffen Ich mich entsehe, alß habe an dieselben dieses unter dienstliche Memoriahl abzulaßen mich erkühnet, undt werden dieselbe auch annoch sich hochgönstig erinnern, wie daß, auff Ihro Hochfürstl. Durchl. gnädigsten Befehl, und auff Ihr. Magnif. hochgönstige Bewilligung, Ich Augustum Lüdkens in der Music zu unterichten, angenommen, auch denselben nuhmer anderthalb Jahr unterichtet und unterwiesen, vor welche gethane Information dann Ich vor erst 40 Thlr auff abschlag empfangen, wofür Ich nochmahlen unterdienstlich Danck sage.

Wann Ich nun meinen Fleiß seithero weiter nicht gesparet, besagter Augusto, auch soviel möglich solches angenommen und gelernet als zweiffele gantz nicht, in erwegung Ich denselben (wie Er denn solches selbst wird bekennen müßen) fleisich und trewlich unterwiesen, daß er nicht solte in effectu mehr alß bey seinen vörigen Lehrmeister die 4 od. 5 Jahr über gefaßet haben. Gelanget demnach an E. Magnif. mein unterdienst Gehorsahmes Suchen und bitten, dieselbe alß mein mächtiger Beföhrderer mir zu behuef meiner bereits vorstehenden Reise (damit dieselbe auff Ihr hochfürstl. Durchl. gnädigsten Befehl balt mögte beschleunigt werden) anietzo zu dem recompentz (so sein voriger Lehrmeister entpfangen) mir zu verhelffen und ausreichen zu laßen hochgönstig geruhen wollen, immaßen Ich ohne E. Magnif. hochgönstige Hülffe der 60 Thlr. meinen Zweg nicht völlig erreichen kan. In welcher gäntzlichen Hoffnung Ich mich großgönstige Erhörung versichere Und dieselbe götlicher Obacht getrewlich empfele verbleibend

E. Magnif.
Unterdienst gehorsambster
Nicolaus Adam Strungk, Mapprio.

X.

(Staatsarchiv Hannover. Celle Br. Arch. Des. 44, III A, Nr. 23, Fol. 41.)

„Fürstl. Braunschw. und Lüneburg. zur fürstl. Cammer hieselbst hochverordnete H.

Herrn Cantzlaer und Räthe.

Hoch Edle Gebohrne Gestrenge und Veste Großgeneigte Herrn und Hohe patronen.

Meinenn grosgeneigten Hern gebe hiermit gehorsambst zu vernehmen, daß diesen S. Johannis tag meine qvartahl Besoldung hinwieder betagt. Wie Ich nun eine Zeithero auff die abgelegte Reisen das meinige verwandt, undt noch itzo vor mein Geldt in Wirtshause alhie leben muß.

So gelanget an meine Großgeneigte Herrn mein gehorsambstes Bitten, dieselbe geruhen die grosgeneigte Verordnung zu machen, damit mir mein betagtes qvartahl salarium p. 55 thlr. austragen wird, müge dargereichet werden. Ich verdiene solches meiner gehorsahmen Schuldigkeit hinwieder, Undt verbleibe

Meiner großgeneigten Herrn unt hohen patronen

Zel d. 22 Junii ao 1662 Unterdienstgehorsambster

Nicolaus Adam Strungk, Fürstl. Br. Luneb. Musicus."

XI.

Auszüge aus Kammerrechnungen Hannover (Staatsarchiv Hannover), die italienischen u. a. Musiker betreffend.

		Taler
1666/67	1. Dem Capellmeister Antonio Sartorio bis Michael. 1666 von 6 Monaten, monatl. 50 Tlr.	300
	2. Musicant Clamor Heinrich Abell	220
	3. Musicant Nicolao Adam Struncken	300
	4. Dem Italiänischen Organisten Anton Zambelli monatl. 30 Tlr., Mich. 66 — Ausgang 7bris	180
	5. Dem Bassisten Anton Cottini monatl. 40 Tlr. — May 67	400
	6. Dem Violisten Recaldini monatl. 24 Tlr., nachschuß à 6 Tlr.	240
	7. Dem Diorbisten Zimmermann[1]) monatl. 30	300
	8. Dem Baß Violisten[2]) Ulrich Stiefel jährl. 160. Mich. 66 — Ostern 67	80
	9. Dem Musico[3]) Zacharia Bundur jährl. 250, von Mich. 66	125
	10. Dem Lautenisten Pinel jährl. 170, von Mich. 65 — Joh. Bapt. 66	127,18

[1]) 1668/69: Francisco Z.

[2]) 1668/69: Bassist.

[3]) 1668/69: Sänger.

		Taler
1667/68	Wie Nr. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9. Es fehlen: Nr. 4 und 10.	
	Neu:	
	11. Dem Discantisten Vincencino[1]) monatl. v. 1. Juny 67 50 Tlr.	650
	12. Dem Contraalto Felicen monatl. 50 v. 1. Juny 67	600
	13. Dem Tenoristen Carolo Francesco Mutio 50 Tlr.	700
	14. Dem Bassisten Camillo Venturini monatl. 20 Tlr.	240
	15. Dem neu angekommenen Bassisten von Rom Dom. Rosen monatl. 50 Tlr. (Bestallg. am 20. Juli in Italien)	300
	16. Don Vincenzo de Grandis monatl. 50 Tlr.	250
	17. Giuseppo Simoncini Discantist (Beider Bestallg. 27. Sept. in Italien)	250
	18. Dem neu angekommenen Italiänischen Organisten Matthio Trento monatl. 32	384
1668/69	Veränderungen:	
	16. Don Vincenzo de Grandis Juni 68 — März 69 (nach 10 Monaten abgetreten).	
	Neu:	
	19. Sängerin von Osnabrück Annen Sophien Bonnen 4 Monate vor Mich. 68 eingetreten.	
1669/70	[5.] 14. März [70] Dem italienischen Musicanten Cottini zu seiner gänzlichen Abfertigung u. Reisekosten	100
	Es fehlen: Nr. 7 und 16.	
	Neu:	
	20. D. Diorbisten Romanino	347 28 4
	21. Alessandro Borgiani[2]) mtl. 50 Tlr.	600
	22. Giuliano Giuliani[3]) mtl. 50 Tlr. (8 Monat + 120)	520
1670/71	Es fehlen: 5, 8, 12, 20.	
	Neu:	
	23. Nicola Gratianini[4]) von 15. Juni 1670 an	550
1671/72 1672/73	Wie 1670/71.	
1673/74	**Neu:**	
	24. Dem neu aus Italien gekommenen Musicanten Giuseppo Constantini[5]) vom 23. Dez. 74 an 50 Tlr. monatl.	

[1]) 1673/74: Diskantist Vincenzo Antonini.
[2]) 1675/76: Tenorist.
[3]) 1676/77: Altist.
[4]) 1673/74: Bassist.
[5]) 1676/77: Tenorist.

1674/75	Veränderung:	
	[1.] Sartorio „9pril bey seiner Abreise".	
	Es fehlen: 9 und 15.	
	Neu:	
	16. Dem neu angenommenen Capellmeister Vincenzo de Grandis inclus. Aprilis 1675 monatl. 50	Taler 100
	25. Dem neu angenommenen Musicanten Navarra[1]) mtl. 50 Tlr. vom 10. Dez. 74 an	250
	26. Vincenzo Casciolini mtl. 15 Tlr. vom 23. Dez. 74 an	75
1675/76	**Neu:**	
	27. Dem neu aus Italien ankommenden Musicanten Morselli 2 Monate Jan. Febr. 76: 50 Tlr. Mai im ganzen	329
1676/77	[26.] September 76 Casciolini abgefertigt.	
1677/78	[14.] Venturini stirbt Anfang 77.	
	Neu für ihn:	
	28. Bassist Francesco Venago.	

XII.

(Staatsarchiv Hannover, Cal. Des. 24. Hamburg Nr. 16.)

4 May 1667 An Bürgerm: Rath zu Hamburgk pro Nicol: Adam Strunck intercess.

Johann Friederich.

Liebe besondere.

Wir geben euch mittelst des copeylichen Anschlusses gnädigst zu vernehmen, wass an Uns unser Hoff Musicus und Lieber getrewer Nicolaus Adam Strunck, wegen seiner vor Euch führenden Rechtsprocessen in unterthänigkeit supplicando gelangen lassen, Ob wir nun wol nicht zweifeln, Ihr werdet bemelten unsrem Bedienten wozu er befuegt, ohne weitleuftigen aufenthalt zu verhelffen, von selbsten geneigt sein, So haben wir iedoch demselben, auf sein unterthänigstes ansuchen, diese unsere Vorschrifft zu ehender der Sache Befoderung zu ertheilen nicht ermangeln wollen, Und gesinnen demnach euch hiemit gnädigst, Ihr wollet in sothaner sache die rechtmessige Verfügung thun, auf dass vorermelter unser Diener, ohne aufenthalt und ohnnötige weitleufftigkeit, zu dem seinen gelangen, und dieser unserer Vorschrifft würcklichen

[1]) 1675/76: Bassist Girolamo N.

genoss empfinden möge, dessen thun wir unss gäntzlich zu euch Versehen, und Verbleiben euch mit gunst und gnädigsten willen wol beygethan.

geben in unser Resid: Stadt
Hannover den 4. May (April durchstrichen) 1667 Johann Friederich: I. F.

* * *

Durchläuchtigster Fürst, Gnädigster Herr p. Ew. Fürstl. Durchl. seynd meine unterthänigste Dienste euserster müglichkeit bevor, gnädigster Herr: Und kan, deroselben in aller kürtze unterthänigst zuerkennen zu geben, nicht ombhin, welcher massen Ich in ehelicher Vormundschafft, wegen einiger Gelder (so vormahls meiner Ehefrawen Vormunder ex publica hypotheca, in privatam erhoben und gebracht) bey E. E. Rath der Stadt Hamburg klage führen, und hülffe suchen muss.

Wenn aber dann, Gnädigster Herr, die processen alda ziemlich lang auffgehalten, und dahero mit keinem endlichen Auspruch beschleuniget werden, gleichwoll aber meinen Mitteln, und der klaren Sachen Bewandnus einige Verzögerung höchst zuwieder, noch dennoch einen particulier Menschen nicht so fort gewieriges Gehör an solchen Ohrt gegeben wird: Alss ersuche Ew. Fürstl. Durchl. meinen gnädigsten Fürsten und Herren Ich Unterthänigst Dieselbe, mir die hohe Gnade zuerweisen, Und gnädigste intercessionales zuertheilen, damit vermittels derselben, Ich wegen meiner klaren und gerechten Forderung nicht langes procedere führen dürffte, gnädigst geruhen wollen.

E. Fürstl. Durchl. Zu allem selbst verlangenden hochfürstl. Wol Ergen Gottes obhuet empfelend, verbleibe E. Fürstl. Durchl.

Hannover den 7. Aprill Ao 1667

Unterthänigster Vnd gehorsambster Knecht
Nicolaus Adam Strungk.

XIII.

(Staatsarchiv Hannover: Cal. Br. Arch. Kloster-Register Des. 7. Stifft B. Mariae Virginis, vor Einbeck.*)

7. Jan. 1674 Johan Friederich

Liebe andächtige und getrewen.

Demnach wir auf absterben eures mitcapitularn Andreas Philip Craueln unsern Musicum und lieben getreuen Johan Adam Strunken mit deßen erledigtem Canonicatu hinwieder angesehen, und derobehuef unsere praesentation gnädigst mitgetheilet: So begehren wir an euch hiemit in gnaden Zuverlässig, Ihr wollet Ihm, wann er auch solche unsere praesentation insinuiren wird, Zu solchem Canonicat Verstatten, und alle und jede darzugehörige reditus, alß einem notorie in unsern Hoff-Diensten begrieffenen absenti privilegiato, denen statutis und her Kommen nach, allerdings völlig genießen laßen. . . .

den 7. Jan: ao 1674 J. F.

*) Dabei lateinische Praesentatio.

XIV.

(Hamburg, Staatsarchiv.) Protocollum der Cämmerey de Anno 1680. Fol. 3.

„Veneris d. 3 Septemb.

Nicolas Adam Strunck Supplic, worin derselbe das Salarium und die freye Wohnung so Johann Schop Seel. gehabt suchet, ward verlesen, weil H. Schaffshausen, welcher solche red . . . Senatus in die Cämmerey gebracht, darumb abermahls instendig anhielte.

Concl: daß, weil Johann Schop Seel. 100 ℔ gehabt, und die übrige 50 ℔ Seel. Dieterich Becker . . . . . zugekehret Monsr. Strunck solche 100 ℔ und die andren 80 ℔, so Dieterich Becker Seel. und der Seel. Schop auch gehabt, gegeben werden sollen. Betr. aber das Geld zur Wohnung, weil Balthasar Becker . . . dafür Geld genöße, so müße es dabey verbleiben. Msr. Strunck hat solches mit Danke angenommen, wolte ab, wenn Balthasar Becker sterben solte, sein jus wegen des Hausgeld nicht vergeben, sondern reserviret haben.“ —

XV.

(Hamburg, Staatsarchiv.) „Empfangk und Ausgabe de Anno 1680.“

Besoldung E. E. Raths Musicanten		
Balthesar Becker		℔ 180 — —
Monsr. Strunck		
A. 1680 7. Julij sind Ihme auf Rechnung bezt.	℔ 160 — —	
8. Sept: sind Ihme nachbezahlet, womit seine Besoldung bis Mich. ao 1680 incl. richtig	℔ 220 — —	
31 Xbr. Ihme bezt. d. Weynb.	95 — —	℔ 475 — —
Frantz Köpperling		80 — —
Claus Schmidt		80 — —
Friderich Nicolaus Braun		80 — —
Christoff Hartwig		80 — —
Joachim Lockvogel		80 — —
Johan Zacharias Vulsack		80 — —
Sämtl. Raths Musicanten Verbesserung		100 — —
Besoldung des Cantoris und Chor: Musicanten:		
Joachimus Gerstenbüttel		℔ 800 — —
Franz Ernst Schlüsselburg*)		60 — —
Johan Reimwald		60 — —
Thomas Grube		24 — —
Johan Lehman		24 — —
Friderich Drusina		24 — —
Ludowig Hake		24 — —
Peter Schlöpke		24 — —
Peter Lou		24 — —

*) Nachfolger von Jeronymus Brodthagen, der nach Hannover gegangen war.

„Außgabe der Verehrung“

Ao 1680 den 10. Martii:

„denen Operisten, weil Sie E. E. Raht, die Herren Oberalten und Verördnete der Cämmerey zu allen Actionen invitieret, verehret auff E. E. Rahts Instanz . . . . . ℔ 600 — —“

Ao 1681. 20. April.

„denen Operisten zum andern und letzten mahl auf E. E. Raths begehren verehret . . . . . ℔ 600 — —“

XVI.

(Kgl. Hausarchiv z. Charlottenburg. Rep. XIX. Hofmusik. Pers. Spec. „Strunck“)

13. Februar 1682.

Decret auf der sämtl. Cammer Musicanten Supplic.

S. Chd. H. zu Brandenb. U g H. lassen denen Supplicanten hierauf zum bescheide ertheilen, daß weil dero Cammer Musicus Strunck sich erkläret daß er das Directorium nicht zu pretendiren gemeinet, diese Klage an sich selbst cessire, also daß sich die Supplicanten ferner deßfalß zu beschweren nicht Ursach haben.

Sign Cölln 13. Febr. 1682.

XVII.

(Staatsarchiv Hannover, Cal. Br. Arch. Des. 23. IV. Nr. 26.)

Hochwürdigst-Durchlauchtigster Hertzog gnädigster Fürst und Herr p.

Ew: Hochtürstl. Durchl. geruhen sich ohnschwer anzuerinnern, welcher gestalt für Dero Abreise nach Rom, Deroselben, durch den Ober Krieges Secretarium Coruey unterthänigst zuerkennen gegeben, daß wegen meines in Hamburg hangenden Processus, wovor nach Speyer solte appelliret werden, Ich gezwungen Bey Ew: Hochfürstl. Durchl: gnädigsten Uhrlaub, auff etzliche wochen demütigst zuerbitten, um die Rechts Sache zu Speyer also zu incaminiren, daß Ich nicht gar deren verlohren gehen mögte, nach Kurtzer Zeit aber auch wieder in Venedig ein zufinden.

Alß nun gnädigster Fürst und Herr, Ew: Durchl: sich nach Rom auff eine Zeitlang erhoben, meiner Unwürdigkeit aber nichts alhie zu verrichten anbefohlen: So habe aus höchstdringender Noth, und zu Beforderung meines schweren Processus, alß woran der Meinigen wolfahrt nicht wenig hanget, allermaßen fast alle meine Mittel daran gesetzet, mich auff eine Kleine Zeit nach Teutschland zu begeben, mich gemüßiget befunden, Ew: Hochfürstl: Durchl: unterthänigst bittend, solche meine Abreise, in Keiner Ungnaden zu vermercken, und mir in Gnad zuvergönnen, daß nach schleuniger meiner

Verrichtung Ew: Hochfürstl: Durchl: meine unterthänigste Dienste, vor wie nach abstatten, und also ersterben möge

hochwürdigster Durchlauchtigster Hertzog

Ew: Hochfürstl: Durchl: unterthänigster gehorsamster Diener

Nicolaus Adam Strungk.

Venedig d. 12. April: ad 1686.

(Adresse:)

Dem ..... Herren Ernest Augusten .....

Meinem gnädigsten Fürsten und Herren

Roma.

XVIII.

(Staatsarchiv Hannover, Cal. Br. Arch. Des. 23. IV. Nr. 26.)

E A

Den H. Presid. Geh. u. H. Rähte.

Venedig d. 21/31. Mai 1686.

Wir geben Euch hiedurch gdst zu Vernehmen, daß bey Unserm ab Wesen nach Rom, der Cammer-Musicus Strungk, ohn von Uns verlangte beuhrlaubung, sich von hier und, Wie Uns erst für einigen tagen Kund worden, nacher Hannover begeben; Gleich nun derselbe sich hierdurch und sonsten also betragen, daß Wir ihn in Unsern Diensten länger zu laßen nicht gemeinet; So wollet ihr ihm solches Wan Er alda an Kommen sein wird anzeigen und wegen aufhebung seines Gehalts Euch darnach richten. Und wie Er unter andren, Unsern Agenten Mendelin alhie mitt 67 thalern so Er ihm bey seiner ankunft aus gutheit, und ohne interée dafür zu verlangen gelihen, Verhoffet, Welcher daß Er für andern sothanes anleihens halber Vergnüget Werde, Unser gdster Wille ist; So wollet ihr die Verfügung thun, daß ihm dieselbe auf sein an Weisen an Stechinelli, Von des Strunken gage aus Unserer Cammer bezahlet, sonsten aber außer Unser specialer gdster Verordnung darauf Weiter nichts hergeschoßen werden

Und verbleiben

E A.

XIX.

(Hannover Staatsarchiv. Cal. Br. Arch. Kloster-Register Des. 7. Stift B. V. Vor Einbeck.)

Den Seniorn und Capitulares des Stiffts B. Mariae Virginis vor Eimbeck, den 17. Oct. 686.

E A.

Liebe andächtige und getreuen.

Wir ohnverhalten Euch hiemit, waß gestalt Wir auß gewissen ursachen Unseren gewesenen Hof-Musicum Johann Adam Strunck des bißhero in

dasigem Unserm Stifft gehabten beneficii Zu privieren bewogen worden und resolvieret. Begehren demnach an Euch hiemit gnädigst und wollen, daß Ihr denselben Vor ein Mitglied dasigen Stiffts und Capituli weiter nicht haltet, auch von denen zu solchem beneficio gehörigen gefällen demselben weiter nichts abfolgen lasset, sondern darueber Unser weiteren gnädigsten Verordnung erwartet.

Und Wir p.

E A.

(Handschreiben.)

XX.

(K. S. Hauptstaatsarchiv Dresden, Loc. 10023. Fol. 273.)

„Durchlauchtigster Churfürst gnädigster Herr.

Daß Ew: Churfürstl: Durchl: auff mein unterthänigstes Suchen, ein teutsches Singspiel bey einfallender Meß Zeit zu Leipzig, auff meine und Mit Consorten Spesen durch frembde Musicos, auch ohne meine Direction praesentieren Zu laßen, in Gnaden vergönnet, und dero gnädigstes fiat mir gegeben, dafür sage nochmahls unterthänigsten Danck.

Alß nun solche gnädigste Concession, dem Rath zu Leipzig, damit selbiger in meinem Vorhaben mich nicht turbiren, noch einige sonderbahre satisfaction von mir erzwingen durfte, schrifftlich vorzuweisen, die Noth erfordert.

So gelanget an Ew: Churfürstl: Durchl: mein unterthänigstes Suchen, Dieselbe geruhen, Dero mir ertheilten Gnade, noch dieses Bey zulegen, undt gehöriges an Befehlen zu laßen, damit solche gnädigste bewilligung mir schrifftlich gegeben, und auff zehen Jahre |: weil große Spesen von mir und meinen Mit Interessenten angewandt seyn müßen :| extendiret werden möge.

Und weil solche hohe Gnade mit nichts sonst abzugelten vermag: So offerire Ew: Churfürstl: Durchl: hiemit in Unterthänigster Devotion jechlichen Singspiels ehrste praesentation nebst allen Logien, mit gehorsamster demütigster bitte solches in Gnaden sich gefallen Zulaßen, und mein und der armen Meinigen gnädigster Churfürst und Herr zu seyn und zu verbleiben, alß der mit unterthänigstem Respect jeder Zeit verharre

E Churfürstl. Durchl:

unterthänigst: gehorsamster

Nicolaus Adam Strungk

V: Capellmeister.“

Dresd. am 11 Juny ad 1692:

XXI.

(K. S. Hauptstaatsarchiv Dresden. Loc. 10023. Allerhand Gesuchte u. gndst ertheilte Concessionen 1647—98. Fol. 272 f.)

„Decretum Vor den Vice Capellmeister Struncken p.

SS. Dreßden, den 13. Juny 1692.

Dem Durchläuchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Johann Georgen den Vierdten, Herzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg, auch Engern und

Westphalen, des heyligen Römischen Reichs Erz Marschalle und Churfürsten pp. Ist von dero Vice Capellmeister und lieben getreuen Nicolaus Adam Struncken p. gehorsambst hinterbracht und Sr. Churf. Durchl. unterthänigst ersuchet worden, daß Sie ihme in denen Meß Zeiten zu Leipzig, ein teutsches Singespiel* auff zehen Jahre * [sic: am Rande], jedoch auf sein und seiner Consorten Unkosten und durch frembde Musicos auch nicht durch seine eygene sondern eines andern Direction zu praesentiren erlauben und hierüber ein Decret: unter dero Hand und Siegel gnäd. ertheilen wollten.

Wann dann Sr. Churfl. Dhl. hierbey gnäd: erwogen, wie dadurch das Studium Musicum mehr und mehr excoliret, frembde Liebhaber dieser Wißenschafft herbeigebracht und Sie solchergestalt, ein Seminarium in dero Landen haben und darauß allenfalls die abgehenden stellen bey der Capelle und Cammer Music ersezen könten, Als haben Sr: Churfl. Durchl. dem von dero Vice Capellmeister beschehenen ansuchen Gnäd: deferiret und ihm daßelbe soferne gestattet, daß dabey alle Mißbräuche vermieden und solches auf geziehmende bescheidene Art angestellet und gehalten werde. Und ist Sr. Churfl. Durchl. ernster Wille und Meynung, daß alle die denen gegenwärtiges Vorgezeiget wird, demselben Glauben Zustellen und das Werck befördern helffen, absonderlich Unser Bürgermeister und Rath zu Leipzig demselben allen fürschub erweisen und Schuz leisten, in keine wege aber daßelbe hindern oder Turbationes gestatten sollen,

Welches wir zu mehrern uhrkund eygenhändig unterschrieben und Unser Chur Secret vordrucken laßen. So geschehen in Dreßden, den 13. Juny 1692."

[Concept.]

XXII.

(Ratsarchiv Leipzig, XXIV. A. 2.)

Acta Die Erbauung eines neuen opern Hauses zu Leipzig wie auch Marien Magdalenen Laubin, und deren Ehmans Christian Laubens Contradiction betreffende. Ergangen .....

Ao 1692
1693.

Fol. 2. Praes. den 15 Julij 1692.

Magnifici, Hoch Edle, Veste und Hochgelahrte auch Hochweiße,
Insonders hochgeehrte Herren,

Ew: Magnif. und Großachtb. Herrl. sage ich vor die auf meinem mündl. Vortrag und Vorzeigung des Churfürstl. Sächs. mir gnädigst ertheilten Privilegij betreffend die Auffbauung eines opern haußes allhier in Leipzig hochgütige Resolution, mir hierinnen, soviel möglich zu willfahren, ganz gehorsambsten Dank; Und nachdem mir hierzu der so genannte an dem Peters-Thore gelegene Kalck-Plaz am bequemsten geschienete, welcher mir dahero darzu so schlechterdings nicht zugesaget und verstattet werden wollen, weil einige Schloß Soldaten darinnen einqvartieret lägen, welchem obstaculo mit Verwilligung Ih: Excellenz des H. Obristen von der Saala schon abgeholffen werden soll, inzwischen aber von E. Hoch Edlen und Hochw s Rathe ich theils zu mehrer Beglaubigung

dero durch die auf vorher gesezte maße beschehene Verstattung dieses Plazes und Gebäudes mir ganz unverdient wiederfahrene Gnade, theils zu beförderung des vorhabenden Baues an solchem operen hauße und versicherung meiner mitinteressenten, theils zur Nachricht, wieweit solches aufgerichtet werden dürffe, theils auch auf was maße, und gegen was vor eine danck Erkentlichkeit mir solches beständig zugeschrieben werden könne, Dero darüber aufgerichtete Brieffl: Urkund sub sigillo gerne haben möchte, worbey Dieselben ohne mein Erinnern zu förderst Ih: Churfürstl: Durchl: sonderbare Inclination zu dieser Sache, nechst diesem die aus solchem zum stande gebrachten Wercke hiesiger Stadt annoch zuwachsende Zierde, darneben aber die darzu so wohl zu Bezahlung derer Operisten, als auch angeschafften Kleidungen, und Auffrichtungen anderer Baracken gehörige aus meinem Vermögen vorschießende große sumtus hochgütigst ermeßen wollen, daß bey Sr: Churfürstl: Durchl: meinen gnädigsten Herrn ich noch umb so viel mehr alle hierunter mir bezeigte Hülffe, Erlaßung und Gutwilligkeit zurühmen, und denenselben dafür ich mich zu erkennen, und zu bekennen habe, daß ich sey, als

Ew. Magnific. und Herrl.

Leipzig am 15 Julij ad 1692. Dienstwilligster Diener
Nicolaus Adam Strungk
Chur Sächsischer Vi Capell-Meister.

Fol. 4. ein Schreiben Strungks des selben Inhalts. „Dresden 8. August".

XXIII.

(K. S. Hauptstaatsarchiv Dresden. Loc. 10023, Fol. 274 und Ratsarchiv Leipzig XXIV, A. 2. Fol. 1.)

„Johan George der vierdte Churfürst.

P. P. Wir haben Unserm Vice Capellmeister Nicolao Adam Struncken, auff sein unterthänigstes anbringen gnäd. erlaubet, daß er zu mehrerer Excolierung der Music, in denen Leipziger Meßen gewiße operetten halten und dieselben nach seinem eygenen Gutdüncken anstellen und einrichten möge, Wann aber ihme hierzu in Leipzig ein bequemer orth mangeln will und er unterthänigst in Vorschlag bringet, daß ihm die sogenannte Kalck hütte eingeräumet und die darinnen liegenden Soldaten anderswohin, woselbst der Ort ihnen nicht nur ohne einigen Nachtheil gelegener, sondern auch er auff seine Unkosten vor sie die Barquen erbauen will, logiret werden möchten, als können wir bey dieser der Sachen beschaffenheit geschehen laßen, daß ihm die sogenannte Kalck hütte eingeräumet und die Soldaten auff Impetrantens Kosten anderswo untergebracht werden.

Wohin an euch Unser gnädigstes Begehren hiermit gerichtet ist; Ihr vollbringet daran Unsere Meynung, und wir seynd euch mit Gnaden gewogen. Geben zu Dreßden am 21. Julii Anno 1692.

Johann Georg Churfürst.

Obristen und Commendanten der Festung Pleißenburg
Abraham von Sahle zu Schönfeld."

XXIV.

(Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv Dresden. Loc. 10023, Fol. 282f.)

„Monsieur mon Maitre

Ich Kom̄e abermahl dieselbe zu incommodiren, und Zuwißen Zumachen, daß gestern der Ohrt zu translocir. der Baraquen besichtiget, und bequehm befunden worden, doch hat der Wirth, Drebs genant, etwas Raum von dem Platze annoch praetendiret, weßhalb commissarien ernenet, deßen praetendirtes Recht anzuhören. Nachdem aber dante lite mir weitläuftigkeit zukom̄en wirde habe Ich vorgeschlagen daß die Baraquen also Könte gesetzet werden, daß doch seine praetendirte Außfahrt Ihm frei bliebe, hat er sich erkläret, dabey zu acquiriren, und sein Recht fallen zulassen. Immittels höre von einer newen Classe reden, nemblich daß der H. Ober Stallmeister darum wißen müße, weil die Churfürstl. wagen jeder Zeit dagestanden. o infinitum negotium! Hoffe dennoch daraus ein gutes Ende.

Meines H. geheimbt. Secret.

Leipzig am 23. Aug. ad 1692 gehorsahmster trewer Diener
N A Strungk

angeschlossenes bitte citissime, weil bey dieser reitend. Post Ich das Schreiben aus dem Ober Consistorio erwarte ohn schwer zu befordern, damit Ich alhie nicht länger aufgehalten werde mit deren Antwort.

(Adresse:)

A Monsieur
Secretaire du Cabinet de Son Altesse Elettre
de Saxen

Citissime Franco a Dresden“

XXV.

(K. S. Hauptstaatsarchiv Dresden. Loc. 10023, Fol. 281.)

„Hoch wol Edler sonders hochgeehrter Herr geheimer Secret: großer Freundt.

Wovon Ich so offt und viel gesagt, das Kömbt nun heraus, in dehm der hiesige Magistrat einen Befehl von Sr. Churfürstl. Durchl: verlangen wegen der Kalckhütte, eher aber sich zu nichts verstehen wollen, ja gar keine Relation an das Ober Consistorium verrichten könne. Weil nun ein solches von meiner Hl: Geh: Secr: mir versprochen ist wann Sie es alhier expresse haben wolten:, So habe ein solches an Sr: Eccell: den H: Geheimb. Rath von Kochen berichtet. Ersuche demnach meinen Hl: Geh: Secr: hiedurch so sehr Ich Kan und soll, mir nicht zulaßen, sondern in großgt: Consideration meinen vielen Spesen so Ich doch auff die parohl daß mir selbiger befehl werden solte, zum andrenmahl anwenden müßte, bey Sr. Churfürstl. Durchl: unserm gnädigsten Churfürst Und Herrn, solche instanz zuthun, damit meine vorhabende Sache ohne fernere Zeit verlierens durch den erwartenden gnädigsten Befehl oder notification wegen der opera in der Kalckhütte anzustellen

bey ehrster Post erfolgen möge, allermaßen Ich dann solang hier warten muß, weil meine mit Interessenten biß dahin Keinen Schluß machen Können, dahero mir soviel desto mehr so viel möglich zu eilen, ganz dienstl: bitte. Ich verschulde solche große Mühewaltung hinwieder, der Ich ohne dessen bin und bleibe

Meines Hochgeehrt. H. geh: Secret:
Leipzig, am 28 Aug. ad 1692: gehorsamster trewer Diener
N A Strungk."

XXVI.

Fol. 6. „Praes. den 23. Augusti 1692."

. . . . . .

„Welchergestalt Ich zu verschiedenen mahlen umb einem zulänglichen schrifftlichen Contract wegen der itzo also genannten Kalckhütten allhier angehalten, ist denenselben bekandt. Nachdem aber derselbe bißlang, weil dero Vorgeben nach, materia adhuc cruda, nicht erfolgen mögen, Ich aber wegen translocirung derer in der Kalckhütten befindlichen Baraqven, höchst zu eilen, allermaßen in deßen Entstehung fast ein Jahr meines privilegij verfließet, da ich nichts profitiren kann; Solchem nach gelanget an Ew: Hoch Edle, hochgeneigte auch hochgelahrte Gunsten mein gantz dienstl. suchen und Bitten, dieselbe für itzo ohne fernern auffschub, undt weil ich gegen den Sontag mich wieder in Dreßden stellen muß, ohnedem aber nichts anfangen kann, bey meiner anwesenheit einen geziemenden Contract eventualiter, wenn die translocation der Baraqven bewerckstelliget würde abzustellen, was nemlich dieselbe, entweder Jährlichen oder iede Meße aus dern hauße möchten praetendiren, wobey meine Vielen spesen itzo in geneigte consideration zu ziehen, mit hin daß das Hauß mir in Tach und fach gut geliefert werde, Zu veranstalten, Hoch- und Grosgeneigt geruhen wollen. Solche Grosgönstige hohe Willfahrung habe nicht allein höchst zu rühmen, sondern auch umb solches mit aller Erkäntlichkeit zu verschulden, weiter zu entdecken, der ich mithin verbleibe

Meiner Hoch zu Ehrenden Herren
Leipzig den 23. Aug. 1692. dienstwilligster
Nicolaus Adam Strungk
Chur Sächs: Vc. Capell Meister."

XXVII.

Ebenda.

Fol. 7. „Präs. den 5. September 1692" — An den Rat.

. . . . . .

„Ew. Manifiz: Vnd Grosachtb. Herrl: werden Sich hochgeneigt erinnern, welcher gestalt der zum Operen Hauße von mir vorgeschlagene Platz, die sogenante Kalckhütte mir nicht verstattet, sondern allerhand Schwierigkeiten Vielmehr moviret werden wollen. Nachdem aber aus aller Weitläufftigkeit

hierin zu seyn, ich mich nach ein. andern Orth umbgesehn, und Herr Daniel Siegfriedens Vornehm. Practici seel: Haus und Hoff-Brühel ganz beqvehm, in übrigen die Fraw Wittib ganz willig darzugefunden, daß nichts mehr übrig, als daß mit E. Hoch Edlen und Vnd Hochweißen Raths Vorbewust und Verwilligung, Worzu Er Sich wegen des Churfürstl: gnädigsten hierbey befindl: Decreti sub A [d. ist d. Privileg] umb so viel mehr entschlüßen vnd solch. Platz durch gewiße Herren-Deputirte [aus] Dero Mittel nebenst dem geschworn. Mauer Meister Vnd Zimer Man Zu Verhütung aller ferneren Einwürffe Vnd Hinderungen ohnmasgeblich heute Nachmittags besichtig., darneben meine Vorschläge ad referendum anhören laßen wird, dieses novum opus nach erlangter schleuniger Resolution nunmehro angefang., so balt möglich vollbracht, und Sr: Churfürstl. Durchl. zu Sachßen meines gnädigst. Herrns gnädigster Wille unterthänigst erfüllet werde, Als erwarte ich ein. gewierig. Entschlus Vnd verharre dafür als

Ew. Magnif. Vnd Gros Achtb: Herrl:

Leipzig d. 5. Sept. 1692 dienstwillligster

Nicolaus Adam Strungk

Chur Sächs. Vi Capell Meister."

XXVIII.

(Ratsarchiv Leipzig XXIV, A. 2. Fol. 10.)

„Präs. den 5. Septembris 1692."

1. Daß E. E. Rath das Gebäude, weil es auff dero neben Mauer liegen soll, bis in Dach undt Fach auff dero Kosten führen laßen wolle, welche Kosten der Autor entweder in Terminen wiederabzuführen, od. mit jährlich. pension zu Vergelten Verspricht.

2. Daß sie mir die eine Maur zum Fundament laßen möchten.

3. Daß E. E. Rath wegen der Concession in denen Meß Zeiten die opera zu praesentiren, ihre Foderung thun, undt darüber sich mit mir vergleichen, und dero Behuff einen Contract entwerffen laßen wolle.

4. Daß Ich von jechliche opera eine freye praesentation den gesambten Rath thun will.

XXIX.

(Staatsarchiv Leipzig XXIV, A. 2. Fol. 12.)

„Demnach E. E. Rath der Stat Leipzig mir endes benanten auf mein ansuchen verwilliget, daß ich ein operen haus auf meine * [eingefügt:] und meiner Mitinteressenten * Kosten alhier aufführen und in Meß Zeiten * [eingefügt:] fünffzehen mahl jede Meße * operen darinen praesentiren möge, Als erkenne ich solches mit schuldigem Danck, und verspreche vor mich und meine Nachkommen Krafft dieses wolbedächtig, daß 1. Wolgedachten Rathe die Jurisdiction über daßelbe haus und alles was darzu gehöret, wie auch über die Personen so zu denen operen gebraucht werden, allerdings ver-

bleiben, und dieselbe weder durch begebung unter den Schutz und Gerichtsbarkeit der Universität, noch des Churf. Sächs. Ambts, noch durch ein Churfürstl. privilegium noch durch eine andere special-execution und befreyung auf was art und weise es geschehen könte, geendert oder daraus gebracht und entzogen werden, II. Ich weder Wein noch Bierschanck in oder zu denenselben, weder vor mich noch durch andere praetendiren, noch auch ein Privilegium darzu auswircken, noch durch andere auswircken laßen, noch auch da es mir ultro offerieret und gegeben würde, dasselbe annehmen noch mich deßen im geringsten gebrauchen, sondern vielmehr mich deßelbigen hiermit ein vor allemahl beständigst verziehen und begebene, dann III. vor die Vergünstigung mehr wolbesagten Rathe, so lange das haus * [eingefügt:] und sonst kein anderes * zu operen und dergleichen wird gebrauchet * und verwilliget * werden, jährlich Zwey hundert Thaler in die drey Leipziger Meßen eingetheilet, als jede Meße Sechs und Sechzig Thaler und Sechzehen Groschen bar aufs Rathhaus entrichten, oder daß in deßen Verbleibung auf die nechstfolgende Meße die praesentation nicht zugelaßen werde verwilliget haben wolle; zu mehrer versicherung begebe ich mich aller hierwieder dienenden privilegien exceptionen und behelffen wie die Nahmen haben, vorkommen und erdacht werden mögen, als denen sampt und sonders ich mich rechts beständigster weise begebe, und sol dieses als ein richtiger zwischen E. E. Rathe und mir geschloßener contract gelten und unverbrüchlich gehalten werden, treulich und ohne Gefehrde, Urkundlich habe ich diese Verschreibung unter meine hand und Petschafft von mir gestellet. Leipzig den 10. Septembris 1692." [Von Schreiberhand, Zusätze scheinbar von Strungk. Nicht unterschrieben.]

XXX.

(Ratsarchiv Leipzig XXIV, A. 2. Fol. 11.)

„Präs d. 11. Septembr. 1692" — an den Rat.

. . . . . .

„Alß Bißlang, zu errichtung des operen haußes, die dabey befindliche, und E. E. Rath alhie gehörige Seiten Mauer, zu einem fundament, wann Ich Sie nemblich dazu qvalificiret machen würde, in Seine Deliberation vieleicht mag gezogen worden seyn: So ersuche E. Magnif: und hochgelahrte auch hoch und wollw. Gunst gehorsam, Mir so viel dero Befordersahme hochg. Hülffleistung annoch wiederfahren zu laßen, und hierüber ein hochgeneigtes fiat in dero, von mir hiedurch, gantz dienstl: erbittenden schriftlich. Resolution, unter dero Statt Secret hoch geneigt wiederfahren zu laßen; damit dero zu diesen meinen vorhabenden operen wercke, großgt. Genehmhaltung gehöriges ohrtes vorzuzeigen hätte, wogegen mein geziemender Revers gebührender maßen extradiret werden soll. In Erwartung großgt: Wilfahrung und schleuniger expedition verharre meiner hochgeehrten Herrn

Leipzig [verbessert aus Dresden]
den 11. 7bris 1692:

dienstwilligster Diener
Nicolaus Adam Strungk
Chur. Sächs. V: Capellmeister.

XXXI.

(Ratsarchiv Leipzig XXIV, A. 2. Fol. 55ff. Copie eines Schreibens an den Kurfürsten. [Im Auszug.])

„Es haben Ew: Durchl. unter dero hand . . . . decretiret . . . . , daß zu dero Vergnügen, künfftig alle Leipziger Meßen Opern gespielet, und zu solchem ende von mir ein Opernhauß auffgebauet werden solle, Welchem ich gehorsamst nachgelebet und von der Fr. Siegfriedin unten im Brühl nach der Stadt Mauer zu, allwo es Niemanden hindert, einen Plaz und Stall darzu erkaufft, von welchem Stalle sonst der Nachbar, Christian Laub das Stillicidium recipiren müßen, Nachdem ich nun auf die Stelle, wo der Stall gestanden, das Opernhauß gesezt, und solches etl. Ellen höher, als der Stall gewesen, geführet, auch ein ganz klein Italiänisch Dach darauff machen laßen will, kömbt der Nachbar, Christian Laube, entweder aus Unwißenheit der Architectur oder aus übereilten Vernunffts Schluße und spricht, weil nunmehro die Tropffen künfftig von dem Dache 8 Ellen höher, als sie bißhero von dem Stalle gefloßen, fallen würden, So wäre dies nicht d. alte, sondern eine neue Servitus . . . , bringet es auch . . . so weit, daß der Rath zu Leipzig meinen Arbeitern alsofort, ungehört meiner, die continuation der Arbeit, zu meinem großen Schaden, verbiethen läst. . . . .“

Folgen lateinische Rechts-Zitate.

„hiernächst von E. E. Rathe zu Leipzig : deßen bisherige Asistenz ich sonst noch rühmen muß :| nicht zu vermuthen ist, daß . . . . Sie nunmehro . . . . eine wiedrige Observanz und Stadt-Ordnung praetendiren werden: daß die Opera-häuser zu Leipzig eben praecise Steinern seyn müßen, denn das ist mir wohl bekandt, daß Sie nicht gerne Schindeldächer leiden, welches ich auch ganz willigst vermieden, und das Gebäude mit Ziegeln decken laßen will, daß aber ein großer herr auf die aufführung so weitläufftiger Mauern mit seiner Opern-Lust, oder ein Privatus auff ein solch Interims Werck von den Seinigen soviel hinein stecken solle, das läst sich wohl mit unbekanten Consuetudinibus nicht auffbürden, Sufficit, daß dieses Opernhauß in loco solitario gelegen, u. niemanden schadet, sondern vielmehr der Stadt Leipzig und dem Publico, durch Erhaltung so vieler Arbeitsleute, Anwendung und Erhaltung des Geldes im Lande, auch anderen vielen Verträglichkeiten, merkl. genüget wird.“ — Der Kurfürst solle dem Rat verbieten, den Bau weiter zu hindern.

„Dreßden den 7. Febr. ao 1693. unterthänigst gehorsamster
Nicolaus Adam Strunk [sic]

ps. 8. Martii 1693. ipse concep: / mppia“

XXXII.

(Ratsarchiv Leipzig XXIV, A. 2. Fol. 63.)

„Durchlauchtigster Churfürst gnädigster Herr

Ew: Churfürstl: Durchl: soll hiemit unterthänigst berichten, welcher gestalt das operen hauß in Leipzig, worüber dieselbe für 9 Monath dero gnä-

digstes Privilegium mir ertheilet, nuhmero biß zu Deßselben Bedeckung auffgerichtet, vorietzo aber wegen allerhand vom Magistrat eingewandten nichtigen Uhrsachen,

1: alß 1 ob das Hauß zu schwach von Holtz, dadoch die neben Ständer zu denen Logien noch nicht auffgerichtet, und

2: 2 wann es gleich starck genug, dadurch der Statt Leipzig große Fewers Gefahr zugezogen werden könte.

3: 3 daß die Nachtbarin Fr. Lauben wegen des Stillicidij |: So sie vorhin gehabt, auch nicht mehr bekom̄en soll :| an hiesige Churfürstliche Regierung appelliret, dahero wollbemeldeter Magistrat zu Leipzig ein Verboth an die Arbeits Leute also ergehen laßen, das Sie mit Auffsetzung des Daches innehalten sollen, biß eine gnädigste Resolution vor sie erfolget.

Weil dann quo ad primum wollbekand, daß die meisten Häuser, in Ermangelung der Steine, in Leipzig mit ausgemauerten Riegelwänden auffgeführet, wie also das operen Hauß ebenfals auff führen wollen. Vor ietzo aber da wir so viel Steine auch vom Magistrat selber, vor Geld nicht haben können, wollen wir nur ad interim, die übrigen wände mit Brettern solange verschlagen laßen, biß im Monat Maio, da wieder Steine werden gebrandt und vor Geld zu bekomen seyn; welche meine Resolution, der Magistrat zu Leipzig am 14. dieses Morgens um 11 Uhr mündlich vor bekandt angenom̄en, und damit sich zufrieden gestellet, um so viel desto mehr Ich remonstriret, daß wan die noch übrigen 2 Ständer zum Amphitheatrum würden gesetzet seyn, das Hauß nicht alleine auff zehen Jahr, laut Churfürstl. Privilegij, sondern etzliche 100 Jahre stehen kann, und wird hiervon der Architectus, Sartorio |: welcher ein gantz höltzernes Theatrum mitten in der Statt Amsterdam errichtet * [eingefügt:] ich schweige der vielen anderen so Er erbawet *, hiervon seine Antwort geben, alß welcher unterthänigst bittet, nach Verfertigung des Gebewdes, eine Besichtigung gnädigst zu verordnen.

2: Zum andern ist das operen hauß mit des Magistrats zu Leipzig gutem Willen und consens dahinn gesetzet, wie Sie dann 5 Monath vorher, ehe noch die alten Gebawde abgerißen, die Situation des Ohrtes, durch ihre Deputirte zu 2 mahlen besichtigen laßen, und Ihn |: weil Er gantz biß zur Statt Mauer abgelegen, danebst zum theil eine hohe Mauer von 8 biß 7 H [?] zum Fundament wiederum eine andere dergleichen Mawer zum Schutz, daran das Gebawde gebunden, und also mit 3 hohen Mawern versehen :| beqvehm dazu befunden, so daß weil 4 freye Seiten Zustehen so leicht kein Unglück, alß was mir selbst betrifft, anderm Nachtbahren weniger der gantzen Statt zugezogen werden kann, dahero auch die H: H: Deputirte alß H: Baw Meister Schütze und Ober Statt Schreiber H: Greve praevirelatione ad Magistratum zum Baw gratuliret, worauff der Baw in Gottes Nahmen angefangen und biß zum Dach gebracht. Die Scenen sind guten theils fertig und gemahlet, wie denn auch die Kleider anietzo in der Arbeit.

Weil auch 3. die Nachtbahrin Lauben das onus stillicidij gehabt, und nicht mehr waßer wie vorhin, bekom̄t, so wird verhoffentlich ihre frivola appellatio de jure keine Statt finden, sondern gehöriges ohrts Sie abzuweisen sey.

Gelanget demnach an Ew. Churfürstl. Durchl. mein unterthänigstes Suchen, Dieselbe geruhen gnädigst propter periculum in mora, ein Decretum od. Mandatum de non amplius turbando, ohnschwer also in Gnaden zuertheilen, damit man ohne jemandes Hindernüße nuhmero weil die Zeit sehr kurtz den Baw verfertigen mögten, mit unterthänigstem Erbieten, daß wenn nach Verfertigung des Haußes, noch etwas mit Rechte solte desideriret werden, man alßdann solches Zu endern hiemit in Unterthänigkeit verspricht.

In Erwartung gnädigster gewieriger und schleuniger Erhörung verbleibe mit unterthänigstem Respect

Durchlauchtigster Churfürst Ew. Churfürstl: Durchl:
Dresden am 16 Martii unterthänigster gehorsamster
ad: 1693: Nicolaus Ad: Strungk bestalter Capell Meister."

XXXIII.

(K. S. Hauptstaatsarchiv Dresden. Loc. 12026. Acta commissionis. Fol. 134 f.)

„Durchlauchtigster Churfürst gnädigster Herr

Ew. Chur Fürstl. Durchl. geruhen gnädigst zuvernehmen, welcher gestalt dero in Gott ruhenden Herrn Vatters Herrn Johannis Georgii Tertii Churfürstl. Durchl: / nachdehm bey dahmaliger newen Regierung die Capella, alß welche an die 30000 Thlr. zu der Zeit gekostet, eingezogen / zu einer dennoch Churfürstl. deutschen Kirchen Musicq acht Tausend Rthr. in Gnaden verwilliget, welches auch biß anhero also continuiret; Alß nun die Aufftheilung auff die nothwendigsten Subiecta abermahls Kraft erhaltenen gnädigsten Befehls Ich unlängst verrichtet, sogar daß auch aus solchen Subiectis eine Bande Violons alla francese solte estabiliert, und von mir dazu abgerichtet werden, damit der Camer weiter keine newe Spesen aufgebürdet werden, hingegen bey die 6300 Thlr. wegen der Musicq einziehen mögte. Wie nun aber von Ew. Churfürstl. Durchl. hoch bestalten Camer Praesidenten des Herrn von Schönbergs Eccellence gestern erfahren, daß nur wegen der Capella Vier tausend Rthl. vorietzo verwendet werden solten, und bey solcher Beschaffenheit, der halbe theil, der sonst so berümten Capella eingehen müste, wodurch dan die armen Musici, so theils 20 theils mehr Jahre gedienet, in ihrem Alter betteln zu gehen genötiget würden.

Solchem nach gelanget an Ew: Churfürstl. Durchl. mein in Nahmen der gesamten Capella unterthänigstes Bitten, Dieselbe, in gnädigster Erwegung, die hiesige Musica eine gloria dieses Durchlauchtigsten Hoffes gewiß mit gewesen, Die gnädigste Verordnung dahin ohnschwer ergehen zu laßen, damit denen Subiectis ihr bißgen Broth biß vollends zu ihres Lebens Ende gereichet, die deutsche Musica Gott zu seinen Ehren in statu quo bleiben, und dieselbe so woll bey der Tafel alß anderen Gelegenheiten Ew. Churfürstl. Durchl: ihre unterthänigste Auffwartung abstatten mögte. Gott dem Sie zuforderst in seinem Hause zu Ehren gerichtet, wird solche Churfürstl: freygebigkeit reichlich ersetzen, wan und wan denselben inbrünstig anzuruffen unvergeßen seyn wird. In Erwartung gnädigster Erhörung verbleibe mit unterthänigstem Respect

Ew: Churfürstl. Durchl. unterthänigst-gehorsamster
Dresd. am 23. Aug. ad 1694 Nicolaus Adam Strungk Capellmeister."

XXXIV.

(Leipzig Ratsarchiv XXIV, A. 4. Bl. 3.)

„Dem Hochwollgebohrnen Herren
Herrn Friderich Adolph von Haugwitz Dresden.

Hochwollgebohrener Herr gnädiger Herr

Ew: hochherl: Eccellence zu diesem instehenden newen Jahr gehorsamst zu gratuliren, erfordert meine gehorsahme Schuldigkeit und Devotion, und wünsche von Grund der Seele, [verbessert aus: des Herzen] daß dieselbe dero hohe Bedienung in diesem und noch vielen folgenden Jahren bey guter Gesundheit und aller Vergnügung glücklich führen, auch mit allen hohen Angehörigen alles selbst verlangende Woll Ergehen erleben mögen, mit hin mein und der Meinigen gnädiger Patron und Beförderer zu seyn geruhen wollen.

Diesem negst habe Ew: Hochherl: Eccelence und gnad: hinterbringen sollen, daß hiesiger Magistrat auff erhaltenen schrifftlichen Befehl |: weis nicht aus welchem Collegio :| denen Meseburg: Commedianten frey gegeben, in hiesiger Meße, wie woll zu meinen höchsten Verderben Comoedien zu spielen; Wann dann ein solches wider dero gnädigsten Willen und Intention, absonderlich da der gleichen Privilegium nicht gehöriges Ohrtes gesuchet, sondern sub ex obreptitie erschlichen:

So habe ein solches Ew: hochherl. Eccell: hiemit zu hinterbringen, für meinen geziemenden Gehorsahm erachtet, mit gehorsamster Bitte dieselbe an dero hochvermögenden Ohrte dero Befehl dahin ohnschwer ergehen zu laßen, daß fals ja die Comoedien müßen praesentiret werden, daß dennoch solches nur in der Zahlwoche und nicht in der ehrsten und dritten Woche und zwar von 2 Uhr Nach Mittags biß 4 Uhr abgehandelt, und ich meines Privilegii sowoll, als meiner großen Spesen würcklichen Genuß empfinden möge. Gleich wie nun bey dieser schlechten Zeit Ich ohne dehm wenigen ja gar keinen Profit, also getröste mich um so viel mehr gnädiger Erhörung, der Ich mit unterthänigem Respect verharre

Ew. hoch herrl: Eccelence und Gnad:
unterthänig-gehorsamster Diener
Dresden am 30 Xbris ad 1694. Nicolaus Adam Strungk
Chur Sächs: Capell Meister"

XXXV.

(Leipzig Ratsarchiv XXIV, A. 4.)

[Strungk an d. Rat]

„Magnifici
Hoch Edle Veste und hochgelahrte, hoch- und wollweise,
hochzuehrende liebe Herren.

Welcher gestalt bey newlicher newen Jahrs-Meße die Merseburgischen Comoedianten die Licentz erschlichen, ihre Comoedien in Leipzig zu spielen, solches ist ohne weitläufftiges Anführen bekandt, und ob woll von E. E. hoch-

weisen Rath der Statt Leipzig Ihnen injungiret, so frühe anzufangen und aufzuhören, daß denen operen Kein Schade noch Abgang dadurch zuwachsen möge: So hatt doch die Erfahrung bezeuget, daß meistentheils solche Comoedien um 6 Uhr abends, auch woll später, ihre Endschafft erreichet, wodurch Ich und mein Consorte in sehr großen Schaden gesetzet, und wann damit bey künfftiger Oster-Meße solte continuiret werden, Uns in den äußersten Ruin gesetzet sehen.

Wann dann hoch zu ehrende Liebe Herren es mit denen operen gleichwoll solche Bewandnüs, daß dadurch der Lieben Statt mehr Vortheil alß Schade, auch manchem Studioso sein Unterhalt zuwächset, und von mir und meinem Consorten mit kostbahren schweren Spesen in bißherigen Stand gesetzet, mit dem Absehen Sr. Churfürstl. Durchl. unsern gnädigsten Herrn und Fraw Gemahlin Churfürstl: Durchl: auch anderen fürnehmen Herschafft einige Ver Enderung und Ergetzlichkeit dadurch zu machen, zu geschweigen, daß mancher Privatus deßwegen dahin reiset, dadurch dann gemeiner Statt Mehrung mit befordert wird.

Solchem nach gelanget an Ew. E. hoch Edl. Mag: und hochgelahrte auch hochweise Gunst mein und meines Consort gehorsahmes gantz dienstl: Suchen und Bitten, dieselbe geruhen sich unser operen Hause so favorabel und gütig zu bezeigen, und hin kunftig solche unnütze nichts werte Comoedien abzuhalten, und keine fernere praesentation solch zu verstatten, damit wir nicht in gäntzlichen Ruin gesetzet, hingegen unsrer schweren Kosten und Mühe einigen Genuß empfinden und davon unsere Recognition an E. Edl. hochweis: Rath auch abstatten mögen.

In Erwartung hochgeneigter gewieriger Erhörung Verbleiben wir Ew. hoch Edl. Magnif. auch hochgel: und hochweis. Gunsten

Dresden am 15. Febr. ad 1695. . . . . Strungk

Hieronimo Sartorio

archto di S. A. E. di Sassonia."

XXXVI.

(Ratsarchiv Leipzig, II. L. 269.)

„Acta Johann Lehmannen wegen gesuchter Concession über Thée, Caffée, und andern Schanks im Opernhause betr. 1715.

„Hofchocolatier" Lehmann sucht um Privileg nach, „Thee, Coffee und andere warme auch Kalte Getränke" weiter im Opernhause verkaufen zu dürfen, wie er das „nun in die 18. Jahr" getan habe. (1714.)

Der Rat antwortet 26. April 1715 auf die Frage des Königs, ob dagegen etwas einzuwenden sei:

. . . „so mögen wir allerunterthänigst nicht bergen, daß uns hiebevor von des Supplicanten Schank in opern Hause nichts bewußt gewesen, sonsten wir solchen vor uns nicht würden gestattet haben, da bekant, daß dergleichen vor nichts anders, als vor ein instrumentum luxuriae anzusehen, und was dabey vor Gelegenheit zu Verführung junger Leute, unnützlichen Geldaufwand

und anderer bedenklichen Dinge sich ereignet, zu welchen die freqvenz so vieler und mancherley Personen, so bey dergleichen opern Spielen anzutreffen, noch mehr anleitung geben kan, zu geschweigen, daß solche getränke nicht ohne haltung Feuers zubereitet werden mögen, das opern Hauß aber ganz hölzern ist, dahero wenn durch Unvorsichtigkeit oder sonst Unglück entstünde, nicht nur denen in starcker Anzahl versamleten Personen, sondern auch dem daran stehenden Zucht- und Weysenhause, auch vielen andern Universitaet- und Stadt publiquen und privatgebäuden nicht geringer Schaden und Verlust erwachßen könte, überhaupt aber keine Nothwendigkeit ist, daß bey solchen Opern Spielen benante Getränckе bey der hand seyn sondern alles auf einen privat-Nutzen und interesse hinausläufft" . . . .

S. E. Döbricht, fürstl. Sächs. Cam̄. Musicus u. Joh. Friedr. Sartorio, J. U. Candidat. hatten 1708 Christian Haarhaus zum Dank für „Reparationen" und Vorschuß den Schank übergeben, der 1712 sein Privileg Lehmann übergibt. —

XXXVII.

(Dresden, Kgl. Hauptstaatsarchiv. Loc. 33879.) (K. S. Finanz-Archiv.)
Acta, Die . . . . . Music-Verpachtung betr. Anno 1697.

Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster König und Churfürst,
allergnädigster Herr p.

Ew: Königl: Maytt: auch Churfürstl: Durchl: zu der mit glücklichen |: gebe Gott, ach Gott ferner glücklichen Success, übernom̄enen Polnischen Crohne, mit allergehorsamsten Respect und Devotion zu gratuliren, erfordert meine aller unterthänigste Pflicht, dahero ein solches hiemit bestens will verrichtet, und aller gehorsamst gebethen haben, solches in Keinen Ungnaden zu empfinden, auch daß auff Sr. hoch fürstl: Durchl: dero Herren Statthalters; Fürsten von Fürstenberg nicht allein gnädigster, sondern auch auff dero Herren Geheimen Rathes und Cam̄er Praesidentens Eccell: und Gnad |: Freyherrn von Hoym gnädiger Bewilligung, bey Kom̄enden Entwurff zu Papier zu bringen, mich erkühnet, darob Ew: Königl: Maytt: und Churfürstl: Durchl: ohnschwer Zuersehen, aller gnädigst geruhen wollen, welcher gestalt dero Cam̄er-Intraden ohne Beschwerung der Chur Sächs: Unterthanen, iährlich auff 5 biß 6000 thlr vermehret werden Können, wie denn dem ietzigen Lauff nach, solcher modus in den Brandenburg: und Anhaltischen Landen, bereits ad praxim gebracht.

Wann dann allergnädigster König und Churfürst, meine allerunterthänigste Trewe und Pflicht dadurch zu dero allerwürdigsten Füßen niederzulegen, mich erkühnet: So ersuche Ew: Königl: Maytt: auch Churfürstl: Durchl: hiemit aller-unterthänigst ein solches in Keinen Ungnaden zuempfinden, mit allergehorsamster Bitte, woferne Ich dadurch einige Gnade verdienen Konte, mir jährlich davon ein Zulänglichen Unterhalt in allen Gnaden zuzukehren allergnädigst geruhen wollen, damit Ich solcher bey meinem gehabten Praedicat lebenslang genießen mögte. Solche hohe Königl: auch Churfürstl: Gnade

werde Zeit Lebens höchst rühmen, und mit allerunterthänigstem Respect dafür bleiben wie Ich ohne dem Lebenslang verharre

Aller durchlauchtigster

. . . . . .

. . . . . .

Dresden $\frac{30}{20}$ 7bris ad 1697: aller unterthänigster trew gehormsamster Knecht Nicolaus Adam Strungk Capellmeister.

An Ser. Königl. May.

in Pohlen auch Churfürstl. Durchl: zu Sachsen und Burg-Graffen zu Magdeburg Allerunterthänigstes Memoriale.

XXXVIII.

Ebenda. (K. S. Hauptstaatsarchiv. Loc. 33879.)

„Daß die hiesige Chur Sächs: Rent Camer, wegen der Capell Musicq keine Außgabe in Zukunfft führen dürffe, dennoch aber die armen alten Capell Musici in statu quo, bleiben, und ihr bißgen Brodt lebenslang behalten mögten, hat der Capellmeister Nicolaus Adam Strungk ein Mittel vorstellen sollen, damit ein solches sine gravimine Camerae et quorumcunque geschehen möge. Und zwar so were zu Unterhaltung der Capell Musicq, so ietzo auff 4050 thlr, sich beläufft, eine gewiße Abgabe von denen Statt Musicanten auch anderen Land Spielleuten, nach eines jeden Ohrts Gelegenheit, anzusetzen und dero behueff an alle Beambte und Befehlshaber unmasgeblich zu schreiben, daß hinkünfftig, zur Erhaltung guter Ordnung, die Musicanten in denen Stätten und Dörfschafften Keine Hochzeit zu bedienen annehmen sollen, sondern schuldig seyn, dero behueff ein frey Zettel von den Ambtmann, oder Befehlshaber loß Zuwircken, auch dafür ein gewißes pro qualitate loci Zuerlegen, zum Exempel:

Wann die Musicanten, es sey wo es wolle, im Lande eine adeliche Hochzeit zu bedienen annehmen, woselbst sie selb 5 od 6te auffwarten so erlegen Sie für das frey Zettel

	Rthlr	g
	1	8
desgleichen		
In Dresden Von eines Bürgerl. Geheimten oder Hoff Raths Hochzeit	1	8
Von eines Doctoris oder mittelmäßigen Bedienten	1	—
So auch von eines fürnehmen Kauffmans Hochzeit	1	—
Von anderer mittelmäßigen Bürgers Hochzeit woselbst die Musicanten selb 4te auffwarten	—	16
Geringerer Leute Hochzeit	—	8
Leipzig und solcher gestalt in Leipzig secundum Classes praedictas		
In denen kleinen Städten aber		
Von eines fürnehmen oder wohlhabenden Bürgers Hochzeit	—	16
eines mittelmäßigen	—	12
denen geringeren	—	8

In denen Flecken	—	12
auch wohl	—	8
In denen Dörffern durchgehends	—	8
Da aber die Hochzeiten über Vier Tage daurete Vor jeden Tag	—	2

Es werden die Musicanten, so zu solcher Abgabe sich schon freywillig offeriret, ein soches um soviel desto williger abtragen, weil dadurch ihnen ihr privilegium mächtig extendiret, hingegen denen herumvagirenden, auch andern Regiments Pfeiffern, so ihr Tractament ohne dem haben, und doch offt u. viel denen dazu bestelleten Statt Musicanten, so ihre Gesellen u. Leute darauff halten müßen, großen Eingriff bey denen Bürgerl: Hochzeiten thuen, ihr zur ungebühr führendes Handwerck geleget werden.

Es konten auch wegen der Braut Meßen zulängliche Vorschläge, davon jährlich d. hisigen Rent Camer ein gewißes, und in totum 5 biß 6000 thlr. plus minus eingehoben werden könte."

XXXIX.

Ebenda. (Loc. 33879.)

Instruction

Nach welcher der Capell Meister allhie, Nicolas Adam Strungk, sowohl iezo bey Einrichtung des, von Ihme gethanen Vorschlags, die von denen Stadt Pfeiffern und Musicanten, wieder die Dorff Fiedler gefürte Beschwerde, und die von diesen praetendirte Auffwartung und Bestellung der Music bey Hochzeiten und anderen Ehren Sachen betreffend, alß auch in Zukunft zu Erhaltung u. Fortsetzung deßelben, sich allergehorsamst achten sollen

I.

Weiln Sr. Königl. Majes. sich allergnädigst gefallen laßen, daß denen Stadt-Pfeiffern und Musicanten zu beßerer Bestellung der vocal- und Instrumental-Music bey denen Städten und zu Erhaltung derer dazu benöthigten Gesellen und Jungen, ihre Zugänge gelaßen werden sollen, und nicht verstatten wollen, daß ihre von Hochzeiten und anderen Ehren-Wercken gehabte accidentien und Zubußen von denen Dorff-Fiedlern und andern vaganten u. liederlichen Gesinde solche entzogen werden; Alß soll das Auffwarten bey dergleichen Ehren Wercken in denen Amts-Städten und Dörffern diesen, ohne Erlaubniß, ganz und gar, und zwar bey Zwantzig Thaler Straffe verbothen u. untersaget, hingegen denen anderen nach der mit ihnen gemachten Veranstellung aufgetragen seyn.

II.

Damit nun diese Sache in gute Ordnung gebracht und darinnen erhalten werde, So wird dem Capell-Meister hiemit die Ober-Direction und Auffsicht darüber auffgetragen, u. soll derselbe sich in d. Aemter begeben, bey denen Beamten, an welche zugleich Befehle ertheilet werden, sich dieserwegen melden, diese Instruction producieren, auch Copeyen davon nehmen laßen, mit denenselben die Sache und welchen Musicis solche Auffwarttung am besten aufzutragen, überlegen, so dann durch die Beamten solche vorforden laßen, und dieser wegen Abhandlung pflegen, welche dann

III.

Vornehmlich darinnen bestehen soll, daß sie sich zuförderst gute Leute zur Bedienung der Kirche und anderen Ehren-Sachen zulegen, damit selbige die vorfallende Ehren-Wercke entweder selbst, oder durch andere tüchtige Leute gnüglich abwarten können; Wie denn

IV.

Ihnen unbenommen seyn soll, wann zum öfftern solche Gelegenheiten, alles nicht selbst zu bestreiten, vorfallen, oder sie sonst es nicht verrichten können, andren die Bestellung derer Hochzeiten u. dergleichen, wann es tüchtige Personen, in denen Amts Städten und Dörffern aufzutragen, iedoch anders nicht werden selbige admittiret, alß mit Vorwißen u. Vergünstigung des Beamten oder desjenigen, welcher die Direction der Music im Amte übernommen, u. wann dieser zuvor befriediget.

V.

Weilen sich bereits unterschiedene Stadt-Musici erbothen, ein gewißes Quantum zur Churfürstl. Cammer, im Fall ihnen die Aufwartung auf obbesagte maße allein in denen Amts-Städten und Dörffern aufgetragen würde, jährlich abzustatten. Alß haben d. Beamte u. d. Capell Meister dahin zu sehen, wie hoch daßelbe gesteigert werden könnte.

VI.

Wann nun ein jährlich determinirtes Quantum abgehandelt worden, so soll derjenige Stadt-Pfeiffer u. Musicus, der sich darzu verbindlich gemacht, gehalten seyn, solches auf Zwey Termine, alß Ostern u. Michaelis, ins Amt an denjenigen Beamten, welcher die reservirten Intraden einnimt, gegen Quittung zu bezahlen, dieser aber die Gelder nebenst denen andern Amtsgefällen auf d. gesezten Vorbeschiede zur Cammer zu liefern.

VII.

Solte aber ein oder der andrer von denen Kunst-Pfeiffern sich zu einem gewißen nicht verstehen wollen, so wird doch Jemanden gewißes in dem Amte d. Versorgung der Music auf Art u. Weise, wie obstehet, aufgetragen, welcher dann gehalten ist, von jeder Hochzeit oder andern Ehren-Gelack nach Gelegenheit Zwölff bis Sechzehen Groschen auch wohl einen Thaler zu erlegen, Rechnung darüber zu führen, und solche nebenst denen Geldern auf die gesezten Termine ins Amt abzugeben. Und weiln

VIII.

Jedweden von denen Stadt-Musicanten, welche dieses Negotium auf sich nehmen, über d. Abhandlung etwas Schrifftliches zu erteilen ist; Alß haben d. Beamten u. d. Capellmeister vornehmlich mit zu inserieren, daß d. Musicanten durchaus keine Beschwerde denen Unterthanen durch mehrere Abforderung an Gelde, Speisung oder andern verursachen, sondern alles in vorigen Stande, wie es sonst gewesen, laßen sollen.

IX.

Ist wohl anzumercken, daß diese Concessiones weiter nicht, als auf d. Amts-Städte u. Dörffer extendiret werden.

X.

Bey dem, was mit denen Musicanten abgehandelt worden, seynd dieselben allerdings zu schüzen, wie denn denen Amt-Leuten u. Schößern hiermit ausdrücklich anbefohlen wird, diese Einrichtung in denen Amts-Städten u. Dörffern, u. wo es sonst nöthig, also kund zu machen, u. so wohl denen Unterthanen, bey obbenannter Straffe keine andere Musicanten, als die ihnen benennet worden, zu ihren Ehren-Gelacken zu nehmen, u. daß sie auf solchem fall zu Erlangung der Music, sich bey selbigem angeben sollen, als auch denen Dorffiedlern u. andern bey ebenmäßiger Straffe zu untersagen, keine Auffwarttung zu unternehmen, sie hätten denn, wie obberührt, d. Vergünstigung darzu erhalten.

XI.

Gleichwie nun nicht zu zweifeln, es werden d. Beamten dieses Werck, welches einzig u. allein auf Erhaltung guter Ordnung abgezielt ist, nach allem Vermögen befördern, u. alle darwieder vorstoßende hinderungen aus dem Wege räumen helffen, immaßen sie solches zu thun schuldig seyn, Alß wird denenselben u. mehrer Capell Meisters Dexteritaet d. völlige Einrichtung dieser Sache . . . . übergeben."

Folgt unwichtige Bestimmung über Berichte.

„Dreßden am 29. Julii Anno 1699."

XL.

(K. S. Hauptstaatsarchiv Dresden. III, 83 Fol. 183. Nr. 2 c 2.)

Acta . . die Music aufm Lande betr. Ergangen im Ambte Chemnitz Anno 1699.

Bl. 7. Strungk an den „Ambt Schößer Bergner in Chemnitz".

Berufung auf Instruction . . . . .

„Ob nun wohl Ich in Eigener Persohn gerne überkomen und die Völlige Einrichtung, vermöge der, allergnädigst mir aufgetragenen Ober Direction bewerckstelligen wolte und solte: So kann doch wegen anderer vieler Verrichtung, und daß Ich zu forderst in die Creyß-Ämbter mich begeben muß, mich ietzo nicht dazu ermächtigen.

Deßwegen Ich den Stadt Musicum zu Freyberg, welchen ohne dehm, weil Er der geschickste unter denen andern, die Auffsicht über die Stadt Pfeiffer ob Sie tüchtige Gesellen und Leute halten, im Ertzgeb. Kreyße auffgetragen, davon Er mir Bericht zu erstatten hatt, hiemit zugleich commission ertheilet, daß Er was vor dem Creyßambte passiret trewlich referiren soll." . . . Der Schößer soll in Chemnitz d. „Stadtpfeiffer" vorladen und ebenso verfahren.

. . . . . .

„Datum Meines H. Ambtmanns
Dresden am 12 Aug. 1699 Dienstwilligster N A Strungk
Königl: Poln: und Chur Sächs.
der Zeit ältister Capellmeister."

Bl. 8. Instruction für Fischer in Freyberg.

Bl. 13.

XLI.

„Edler sonders hochgeehrter H. Ambtmann

Es erinnert sich derselbe, was hiebevor wegen der Statt Musicanten passiret, und welcher gestalt denenselben nach Inhalt meiner allergnäd. Instruction,

davon die Abschrifft dem H: Ambtm: zugeschicket, ein Jus prohibendi ertheilet worden. Alß nun diese gute Ordnung fast im gantzen Lande ohne Beschwerde eingeführet, und es mir an ihren Ohrte fehlet, alß woselbst sich unnötige Schwierigkeiten zwischen denen Stattpfeiffern und Fischern ereugnen wollen. Wann dann die Ober Direction dieses ambtes mir auffgetragen, und dem Zufolge Ich gerne ohne Klage diese Sache ausgemachet wißen mögte, auch das sichere Vertrawen zu meinem H. führe, Es werde in Betracht der allergnädigsten Intention so p 1: 2: 3: 4: et 7: 8 et 10 tandem 11 mo zu ersehen ist, ohne ferneres Zeit verliehren, dem Stattpfeiffer zu Kemnitz H: Christoph Leonhard zu solchem Negotio vor dem Ambte zu constituiren, und wann Er von jechlicher Hochzeit 12 gl zugeben, Auch sonsten praestande in allem praestirete, angelobet, dazu zu confirmiren belieben, und nicht zugeben, daß derselbe an seinen Accidentien weder geschmählert, noch sonst zu verbothenen Allianzen oder Compagnie forciret werden möge. Gleichwie nun solches der Königl: allergnäd. Intention gemäß also verhoffe um so viel mehr gewieriger Expedition verschulde und bleibe M H Ambtmanns Dienstwilliger

Dresden am 19bris 1699. — N A Strungk."

[An den Amtmann in Chemnitz.]

Bl. 15. Ebenda.

XLII.

„Edler hochgeehrter Herr Ambtmann wehrter Freundt.

Daß derselbe dem dasigen Kunst Pfeiffer, Leonhard, zu ihren Ambts Musicanten, Zufolge des allergnäd: Befehls, und Instruction auf 3 Jahr bestellet, und daß Er von jeder Hochzeit 6 gl von andern Ehren Gelacken aber 3 gl zu geben angelobet, habe aus deßen geehrten ersehen: Gleichwie nun für solche Nachricht demselben dienstl: Danck sage, alß hätte lieber gesehen, daß man den Contract anfangs auf 1 Jahr nur gestellet, weil die Zeiten schlimer auch beßer werden können. Imittels verharre M H Dienstwilliger

Dresd. am 21 9bris 1699 N A Strungk."

[Adr: an Amtmann Bergner in Chemnitz.]

Bl. 16.

XLIII.

„Insonders hochgeehrter Herr Ambtman.

Es berichtet Rückbringer dieses, daß zwischen den Zeitigen und abgedankten Kunst Pfeiffer zu Kemnitz ein imerwehrender Streit wegen der Dorffhochzeiten were, in dehm dieser die Pacht durch den H: Fischer bey dem eingeführten newen Negotio der Music damahls erhalten, jener aber gar und gantz praeteriret worden.

Wann Ich nun gerne sehe, daß die Aequitas auch unter diesen beyden gehandhabet würde, zumahlen der jetzige gerne das jenige, was die Bawerfiedler geben wollen, abzutragen verspricht, dieser abgedanckte aber durch aus Ihm solches nicht verstatten will. Alß wolle mein H: Ambtmann gebethen seyn, diese Beyde hierüber ohnschwer zuvernehmen, und den medium terminum ihnen zeigen, alß wo durch Sie beyde zur raisons gebracht werden mögen. Gleich wie nun dieses zu Verhütung unnötiger Klagen, als womit, die hohe Obrigkeit ohne dehm in dieser Sache gnugsam beschwert wird dienet, alß verhoffe gewierige Beylegung und verbl.

M H: Ambtmans Dienstwilliger

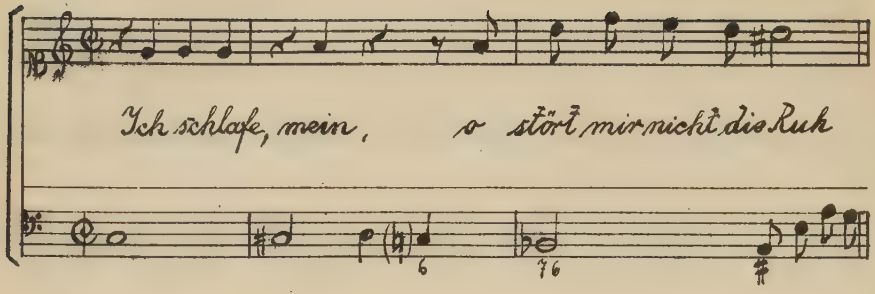
Dresd. am 9/7bris ad 1700. N A Strungk.

Lebenslauf.

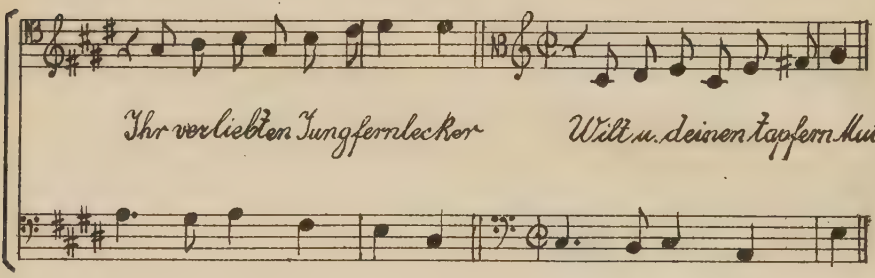
Ich, Fritz (Friedrich) Berend, bin am 10. März 1889 als Sohn des Justizrats Dr. Emil Berend in Hannover geboren. Ich besuchte das Lyzeum I (Ratsgymnasium) meiner Vaterstadt und studierte seit Ostern 1907 auf der Universität München zuerst zwei Semester Rechtswissenschaft, darauf Musikwissenschaft. Philosophische, musik-, literar-, kunsthistorische und anthropologische Vorlesungen hörte ich bei den Herren: v. Aster, Fischer, Furtwängler†, Kroyer, Kutscher, Lipps†, Muncker, v. d. Pfordten, Ranke, Sandberger, Schmitz, Voll, Wölfflin. Meine, in Hannover bei den Herren Blume und Lutter begonnenen, praktisch-musikalischen Studien setzte ich in München bei den Herren Jos. Schmid und Schmid-Lindner, dann auf der K. Akademie der Tonkunst bei den Herren Klose, Mottl† und Schmid-Lindner fort. Auch an dieser Stelle möchte ich meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dr. Sandberger meinen warmen Dank aussprechen.

Musikbeilage

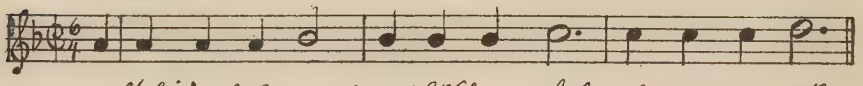
II.



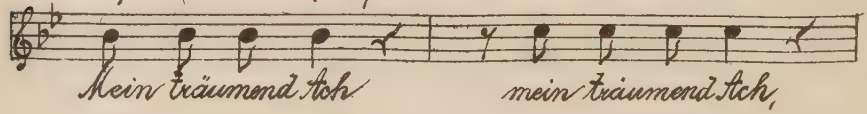
III.

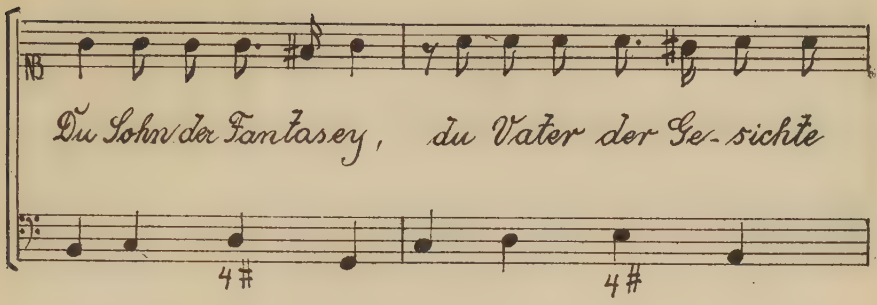


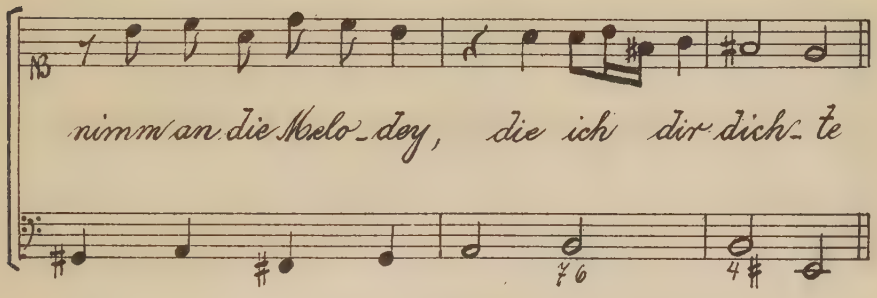
IV. Rist.



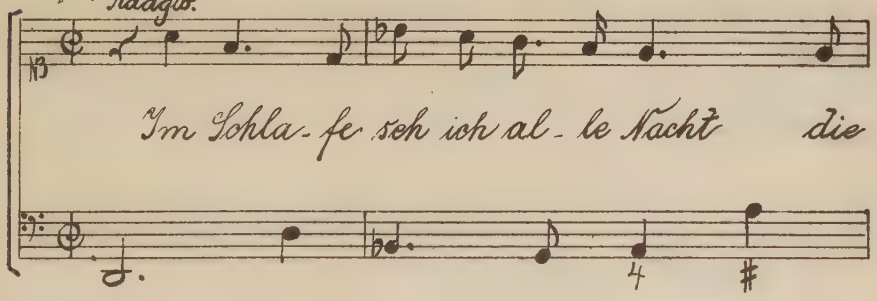
Wockenfuss (D. D. T. I, 45, p. 105)

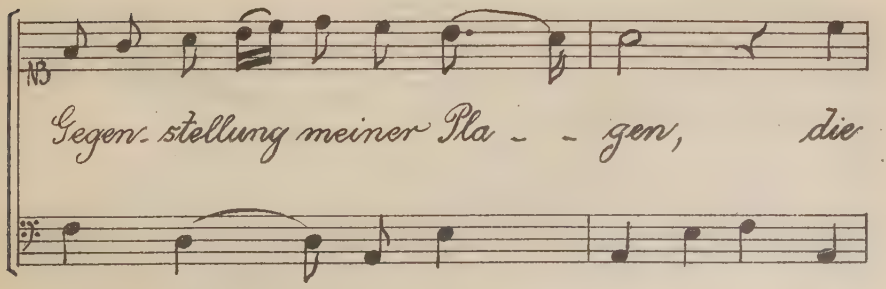


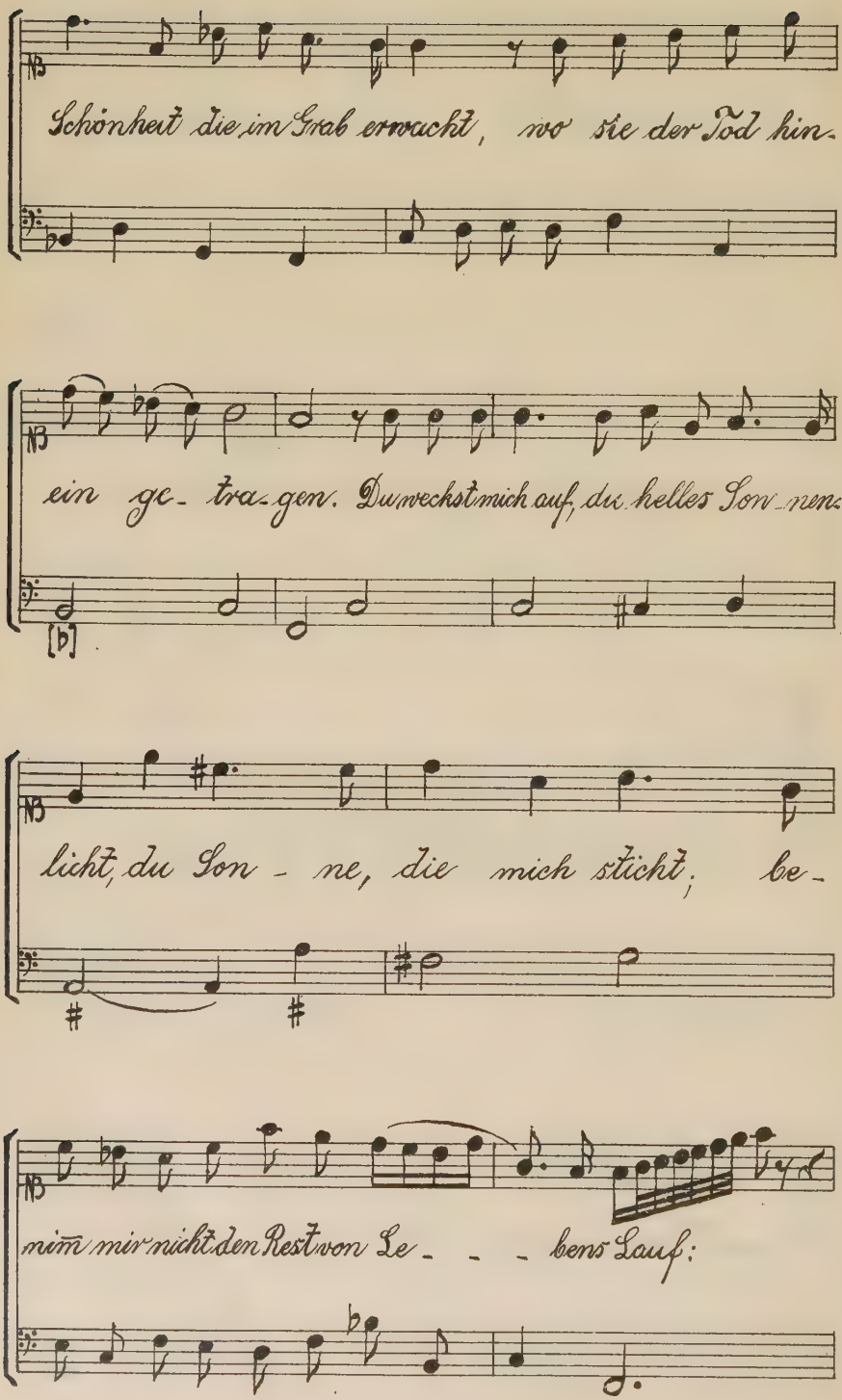

Du Sohn der Fantasey, du Vater der Ge-sichte

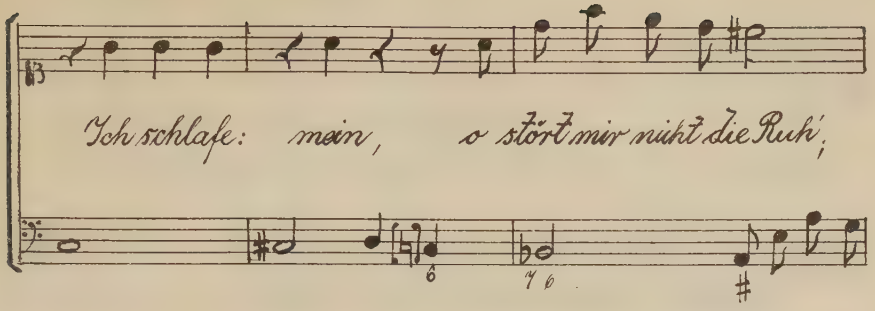

nimm an die Melo-dey, die ich dir dich-te

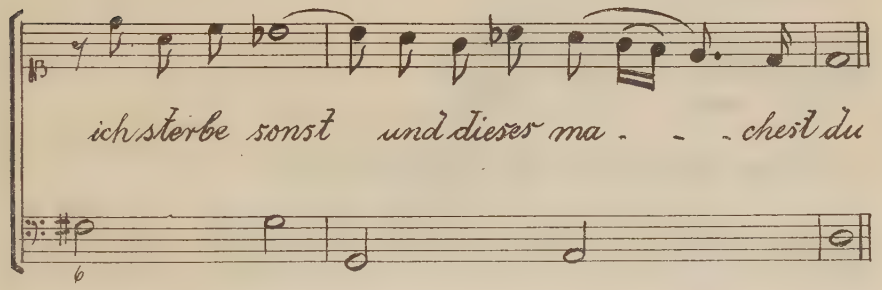
V. Adagio.


Im Schla-fe seh ich al-le Nacht die

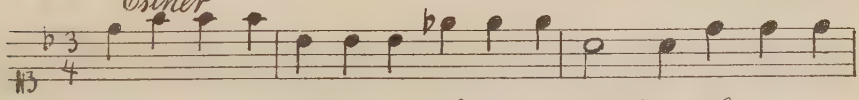

Gegen-stellung meiner Pla - - gen, die

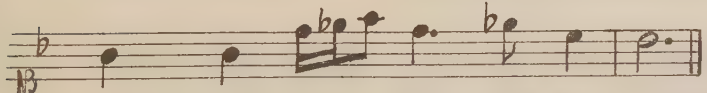

Schönheit die im Grab erwacht, wo sie der Tod hin-
ein ge- tra- gen. Du weckst mich auf, du helles Son- nen-
licht, du Son - ne, die mich sticht; be-
nimm mir nicht den Rest von Le - - - bens Lauf:



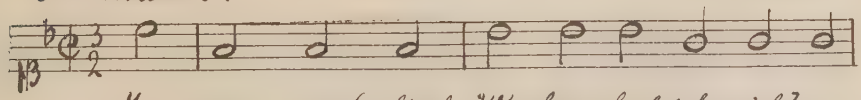


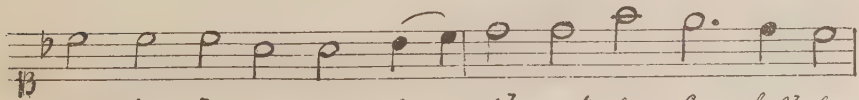
VI. Esther

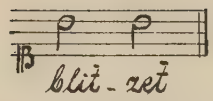




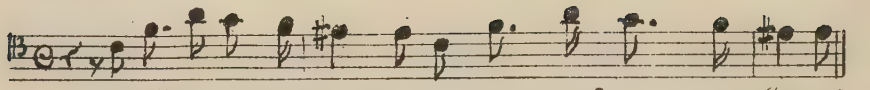
Galamelite.



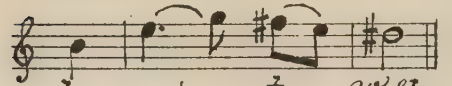




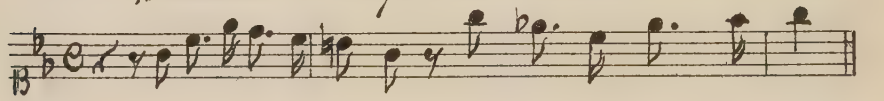
Esther



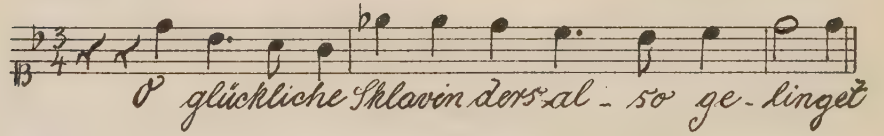
Frank (D. D. T. I, 45 VII)



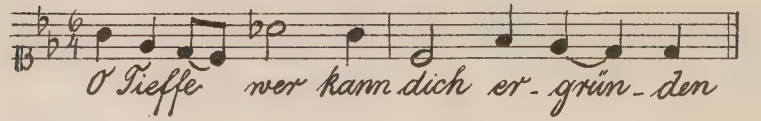
Sartorio, „Antonino e Pompeiano I. 6.



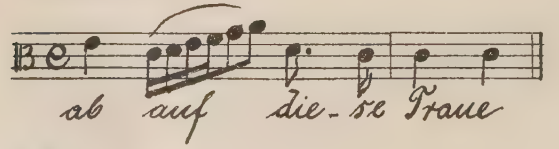
Esther 75.



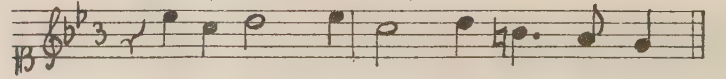
Löhner, Andachtklang, 1673



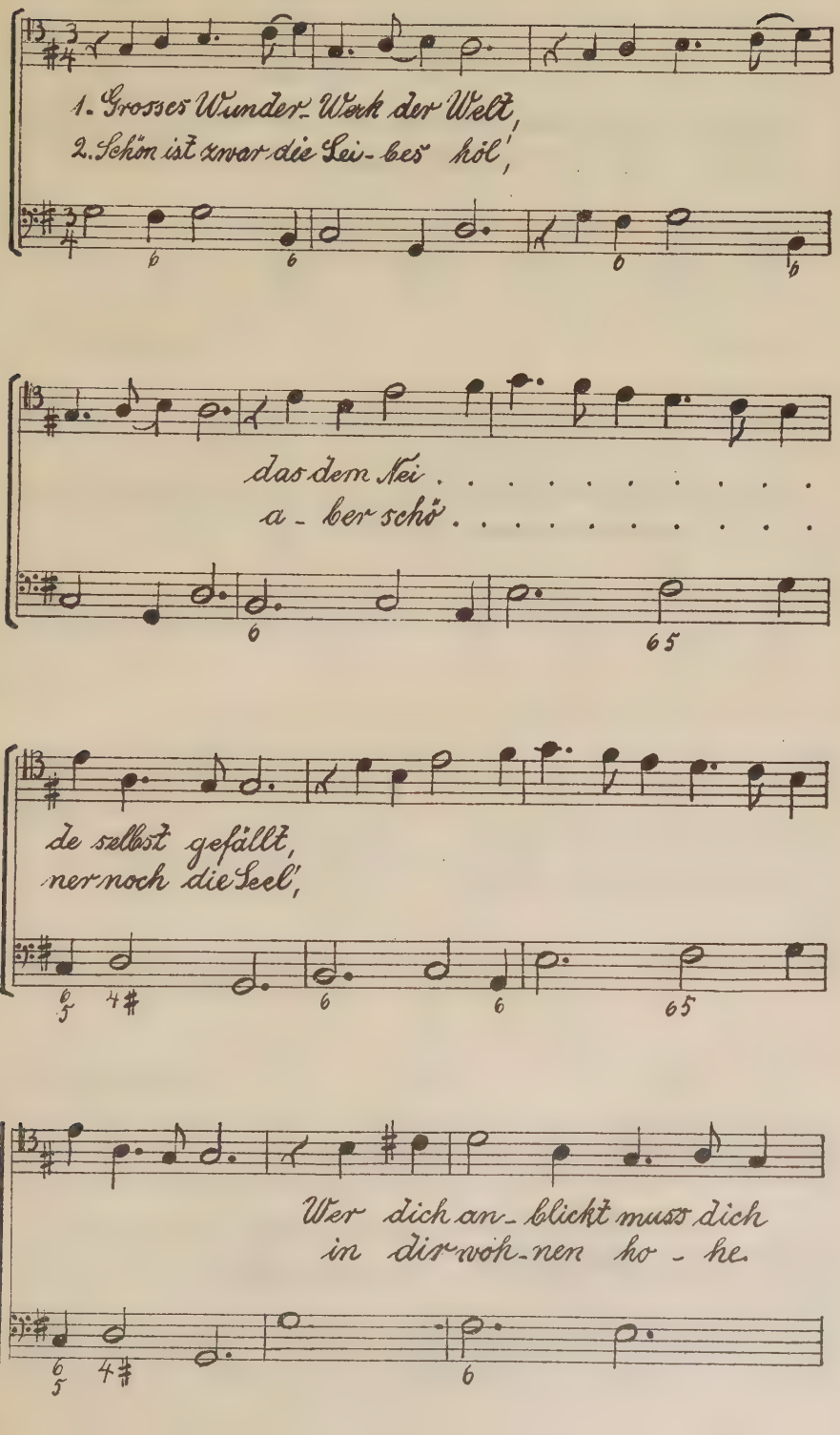
Esther 73

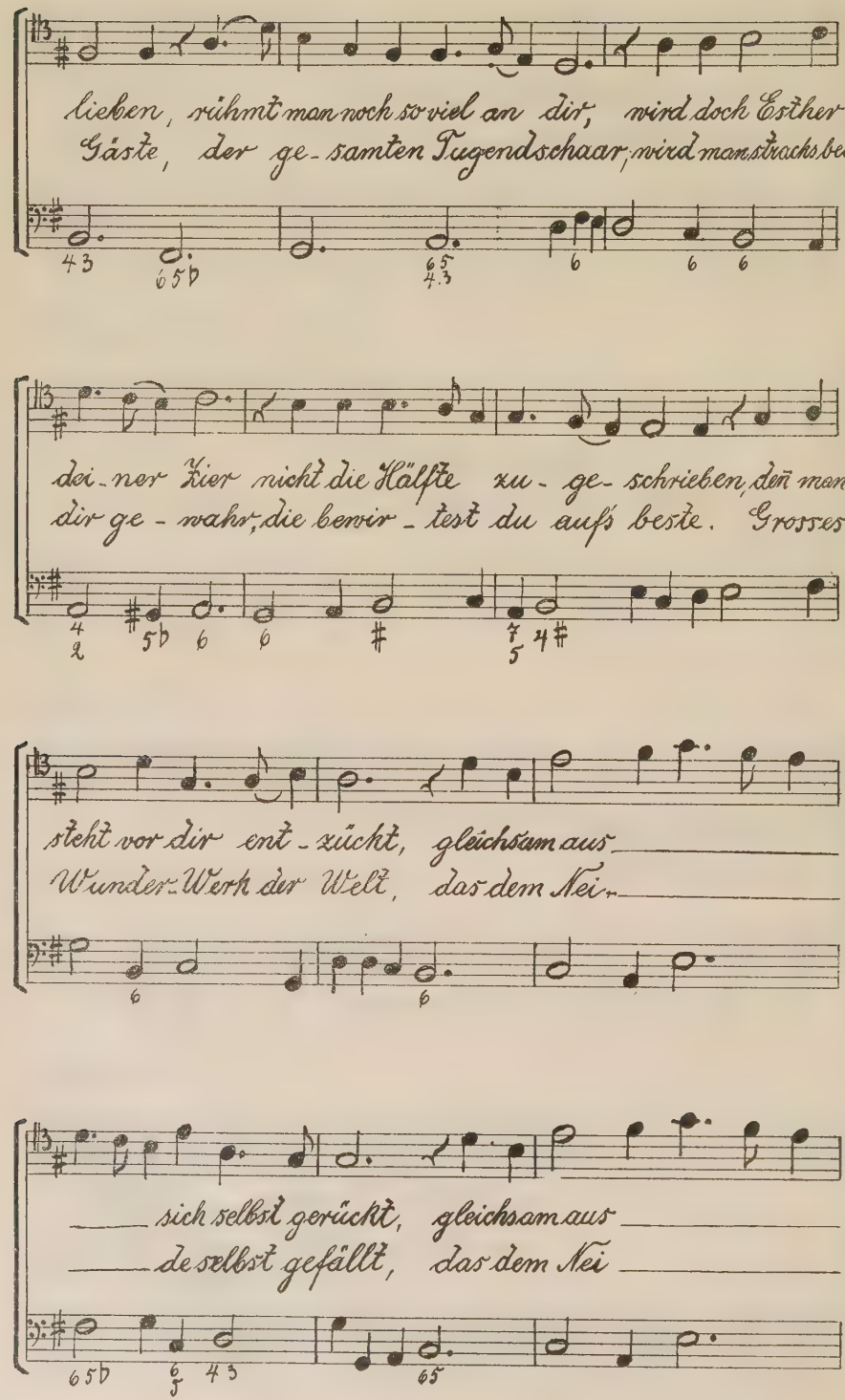


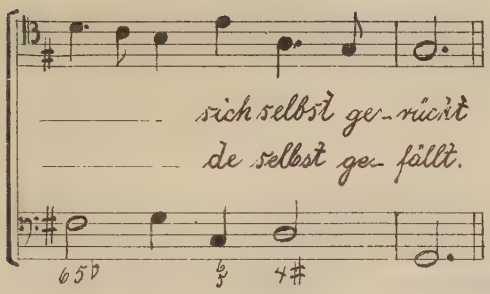
VII. Sartorio, Adelaide, II, 8.



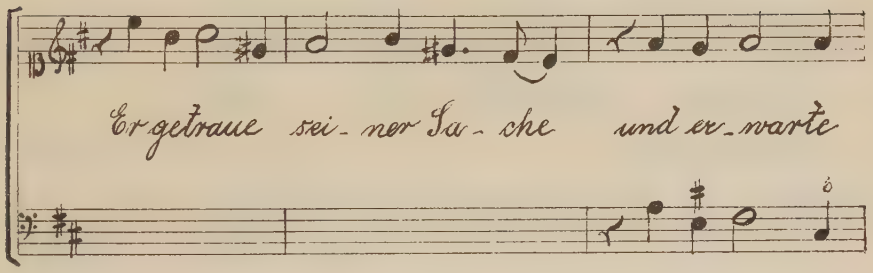
VIII. № 71 Esther

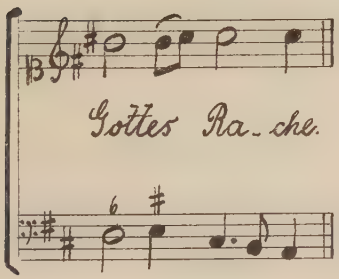



lieben, rühmt man noch so viel an dir, wird doch Esther
Gäste, der ge-samten Tugendschaar, wird man strachs bei
dei-ner Zier nicht die Hälfte zu-ge-schrieben, den man
dir ge-wahr, die bewir-test du aufs beste. Grosses
steht vor dir ent-zückt, gleichsam aus
Wunder-Werk der Welt, das dem Nei-
sich selbst gerückt, gleichsam aus
de selbst gefällt, das dem Nei

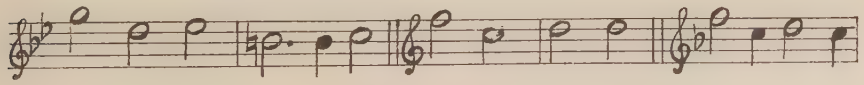


IX. *Esther, 72.*

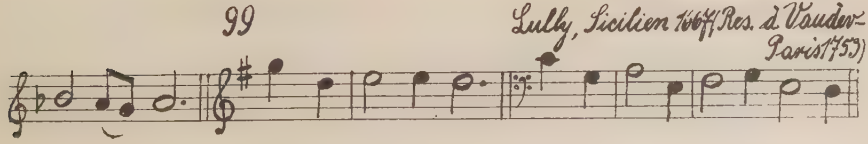




X. *Esther 77* 91 93

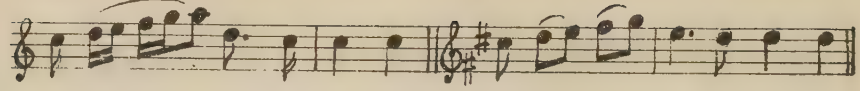


99



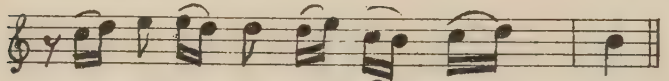
Lully, Sicilien 1667 (Rés. à Vaudeville Paris 1753)

XI. Esther 73



XII. „Aeneas", №9.

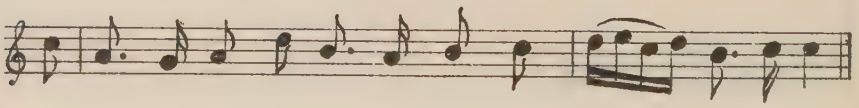
„Semiramis", №8.



Aeneas, №7.

Elmenhorstlieder, №56.

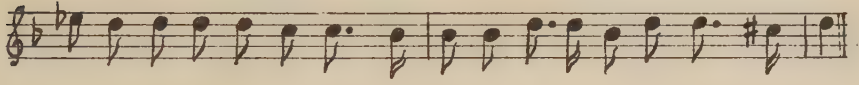
Semiramis, №1.



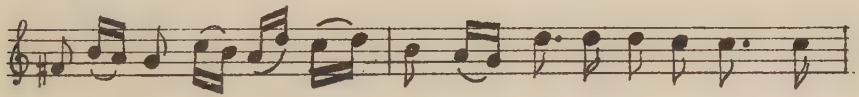
№43.

Semiramis, №3.

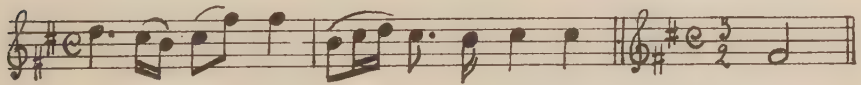
Aeneas № 38.

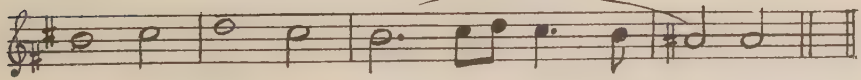


Semiramis, № 5.

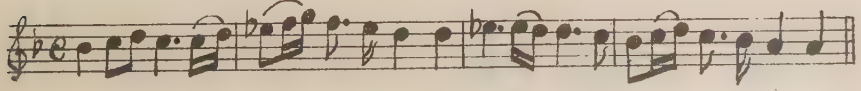


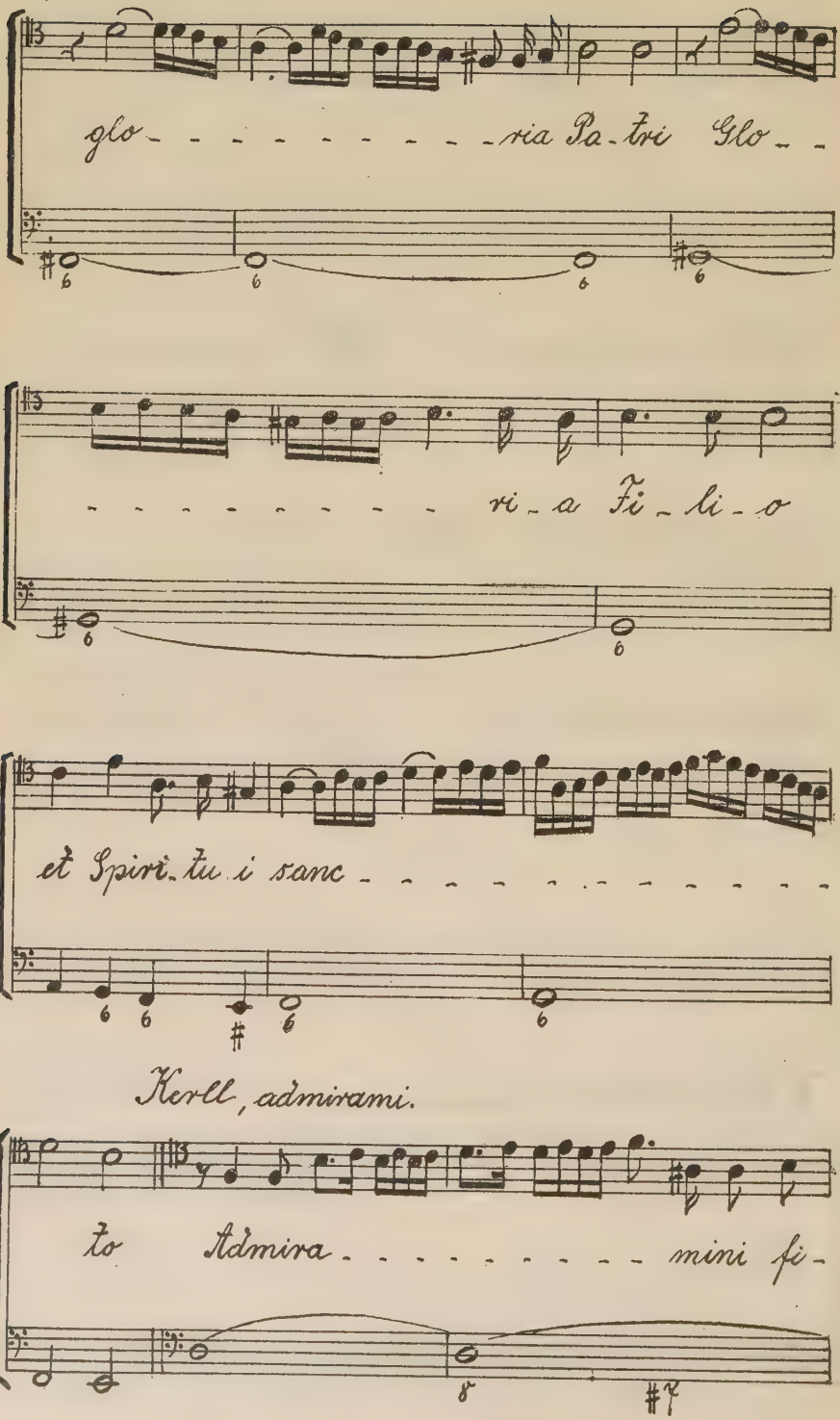
Vespasian, № 16. Diocletian, № 36

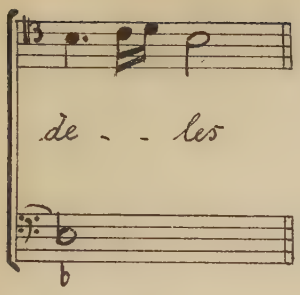




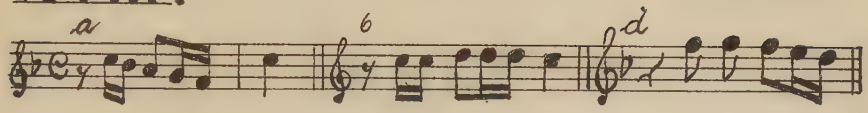
Semiramis № 19.



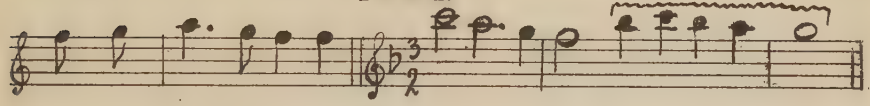

glo - - - - - - - - - - ria Pa - tri Glo - -
- - - - - - - - - - ri - a Fi - li - o
et Spiri - tu i sanc - - - - - - - - - - -
Kerll, admirami.
to Admira - - - - - - - - - mini fi -



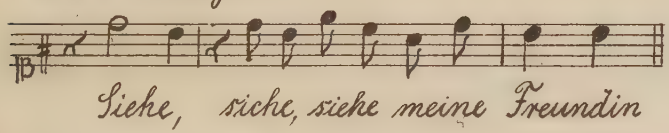
XVIII.



XIX

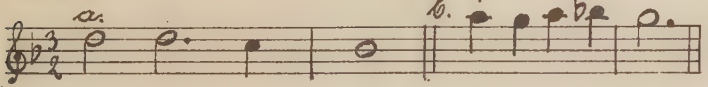


XX. Strungk.

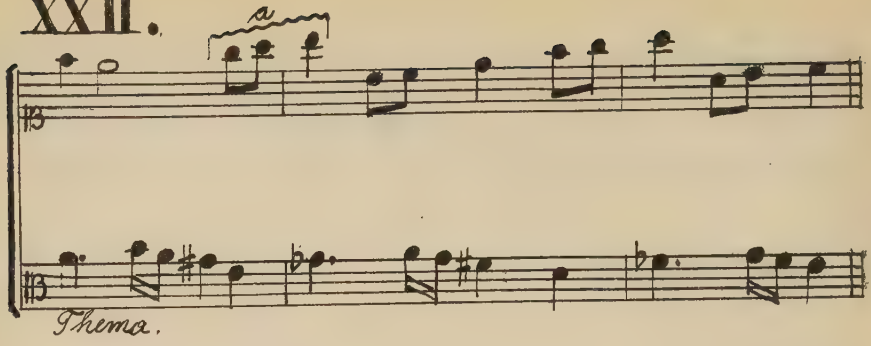


Hammerschmidt

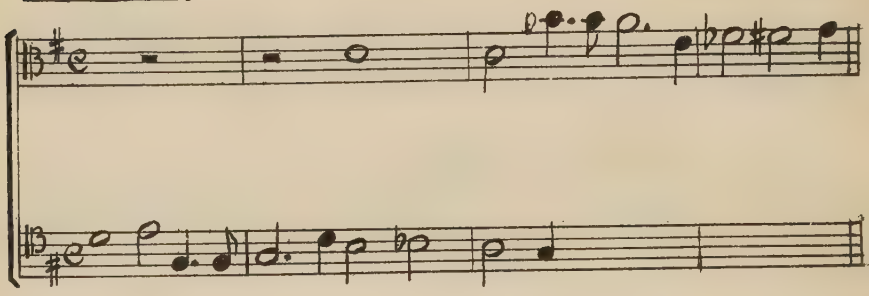
XXI.



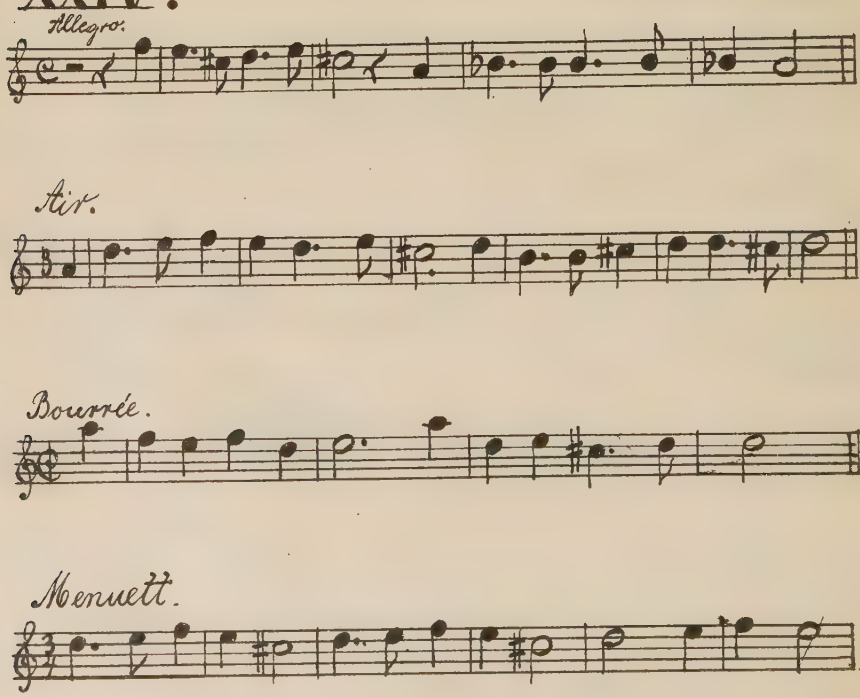
XXII.

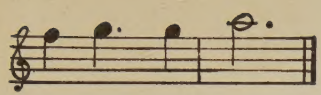


XXIII.

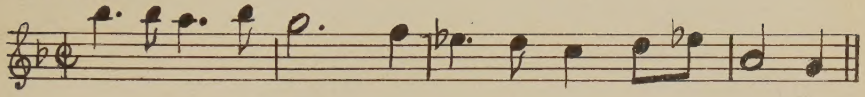


XXIV.

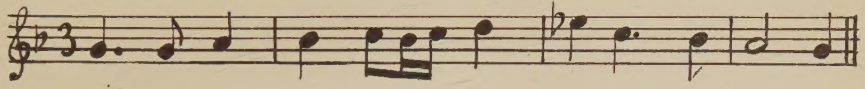




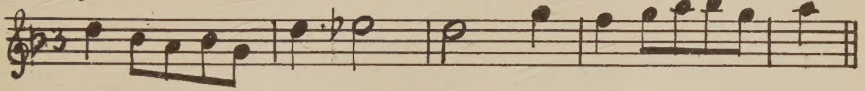
Entrée.



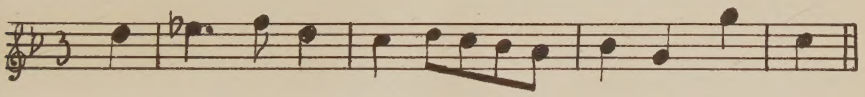
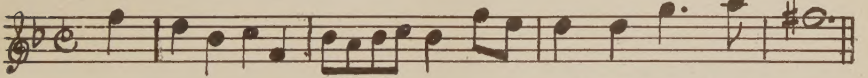
Sarabande.



Allegro.



Fort viste.



Viste. Air.